DÉPARTEMENT DES LETTRES ET COMMUNICATIONS
Faculté des lettres et sciences humaines
Université de Sherbrooke

L'AUTORÉFÉRENCE DANS LE RECUEIL *MANIFESTIF* DE LOCO LOCASS

par
JACYNTHE PARÉ

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
pour obtenir
LA MAÎTRISE ÈS ARTS (ÉTUDES FRANÇAISES)
Sherbrooke
Septembre 2013

Library and Archives Canada

Published Heritage Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et Archives Canada

Direction du Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence
ISBN: 978-0-499-00353-9

Our file Notre référence
ISBN: 978-0-499-00353-9

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distrbute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protege cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

Canada

Composition du jury

L'autoréférence dans le recueil *Manifestif* de Loco Locass

Jacynthe Paré

Ce mémoire a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Isabelle Boisclair, directrice de recherche
(Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines)

Christiane Lahaie, examinatrice
(Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines, Université de Sherbrooke)

Patricia Godbout, examinatrice
(Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines, Université de Sherbrooke)

REMERCIEMENTS

Un merci tout particulier et des plus reconnaissants à ma directrice, Mme Isabelle Boisclair, qui a cru en moi malgré l'étendue dans le temps de mon cheminement (pratiquement huit ans!). Merci pour tes précieux conseils qui ont su orienter ma démarche et m'encourager dans la bonne voie.

Un merci sincère à Mesdames Christiane Lahaie et Patricia Godbout, mes évaluatrices, pour vos observations et remarques constructives. Grâce à vous, j'ai eu le sentiment de m'approcher de la perfection.

Merci à ma grande famille : mon père, musicien docteur en philosophie; ma mère, musicienne érudite passionnée de culture; ainsi qu'à mes onze frères et sœurs... Je vous dois ma détermination.

Merci à mon mari, Olivier Coulombe. Je voulais que tu sois fier de moi. Tu m'as supportée dans mes études en faisant tous les sacrifices possibles. Tu es un père merveilleux et je t'aimerai toujours.

Merci à mes enfants qui ont assisté à des séminaires dès leur plus jeune âge (que ce soit dans mon ventre où dans leur petit banc). Vous m'avez accompagnée partout.

Tous, je vous dois la réussite de ce projet qui me tenait tellement à cœur...

RÉSUMÉ

Le présent mémoire traite d'une problématique reposant sur les modalités de la présence de l'autoreprésentation dans *Manifestif*, le premier album des Loco Locass. Postulant qu'elle y est particulièrement dense, on poursuit ici l'objectif de soumettre les textes du recueil à une analyse systématique de l'autoréférence. Pour ce faire, nous nous appuyons sur les principaux théoriciens/théoriciennes de l'autoréférence (et notions voisines, telle l'autoreprésentation), de Dallenbach à Paterson, en passant par Ricardou, Hutcheon, etc., et adaptons la grille de Janet M. Paterson, élaborée pour l'étude du narratif, à l'étude du texte lyrique. Ainsi armée, nous passons au crible tous les textes de l'album *Manifestif*, ainsi que leur accompagnement paratextuel. La structure du mémoire s'articule à même l'outil méthodologique, scrutant d'abord l'appareil autoréférentiel sur le plan de l'énonciation – plus précisément l'instance énonciative –, puis de l'énoncé, enfin de l'instance énonciataire. En ressort un relevé complet de la présence d'autoréférence et de ses effets. Ce qui nous permet de conclure que le phénomène poétique particulier de l'autoréférence éclaire les textes du recueil parce qu'il constitue un jeu (on pourrait même parler d'appareil) de surdétermination qui surpasse l'œuvre.

MOTS-CLÉS : Autoréférence, énonciation, culture québécoise, rapoésie, Loco Locass.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 1

Chapitre premier : Mise en scène de l'instance énonciatrice : quand les énonciateurs se pointent du doigt 18

« Manifestif » : mise en abyme; omniprésence du « je »; appartenance à l'histoire; usages multiculturels 21

« Sheila, ch'us là » : vocabulaire axiologique et champs sémantiques autoréférentiels 26

« Langage-toi » : le rythme, empreinte de l'énonciateur 28

« L'empire du pire en pire » : travestissement et pastiche comme jeux identitaires 29

« Malamalangue » : le sacre, typique de l'identité québécoise et manifestation expressive de l'énonciateur 30

« Potsot job », l'émetteur : un être de relation, défini dans son rapport à l'autre 37

« Boom baby boom! », faire connaître les autres en parlant de soi 39

« Isabeille et Biz », la présence de l'énonciateur dans la mise en valeur des pseudonymes 41

« La casse du 24 », quand la passion parle 44

« Priapée la p'tite vite », l'énonciateur en tenue de camouflage? 45

« Médiatribes », quand la parodie (autodérision) introduit une prise de position sérieusement assumée par l'énonciateur 47

« Art poétik », l'art poétique : poème didactique qui donne un accès privilégié à la thèse artistique de l'auteur 48

« I represent rien pantoute », se décrire par dissociation, puis par association 52

« Vulgus v/s Sanctus », le « je » partisans ; la missive : une forme signée « énonciateur » 53

« L'assaut », l'énonciateur combattant 55

Conclusion 56

Chapitre II : Mise en scène de l'énoncé : le langage devient objet du discours ; la rapoésie est un métalangage 59

Plan thématique de l'oeuvre 62

a. La mise en abyme 62

b. La métaphore 63
c. La litote 72
d. La personnification 73
e. L'antilogie 75
f. L'ironie 78
Plan formel de l'oeuvre 79
g. L'harmonie imitative 80
h. Le télescopage 82
i. La répétition 83
j. Le champ lexical 85
k. L'inversion 88
Conclusion 89

Chapitre III : Mise en scène de l'énonciataire : Comme une invitation à participer 92
Un énonciataire averti en vaut deux! 98
Le maître et son élève 100
L'énonciataire qui contribue à ce que « ça sonne »! 101
Un énonciataire qui doit se sentir attaché au texte 102
L'énonciataire qui a des comptes à rendre 103
L'énonciataire sous la forme d'« améromain » 105
L'autre énonciataire dans « L'empire du pire en pire » 105
L'énonciataire rhétorique 106
Un énonciataire qui prend trop de place 108
L'énonciataire et sa contribution dans l'oeuvre 112
Dénoncer 113
De l'empathie pour ses semblables... 114
Se jouer de l'énonciataire 116
L'énonciataire provoqué 116
Lucien Bouchard : énonciataire d'une missive intermède 117
L'énonciataire à « L'Assaut » 118
Conclusion 118

CONCLUSION 120

ANNEXE I 131
ANNEXE II 132
ANNEXE III 133
ANNEXE IV 134
ANNEXE V 135
ANNEXE VI 136
ANNEXE VII 137
ANNEXE VIII 138
ANNEXE IX 139
ANNEXE X 140
ANNEXE XI 141
ANNEXE XII 142

BIBLIOGRAPHIE 143

Introduction

« Le rappeur est toujours un poète qui s'efforce d'insuffler sa culture »
Christian Béthune, *Le rap - une esthétique hors la loi*

Problématique

Loco Locass, c'est un groupe composé de trois hommes : Sébastien Ricard, Sébastien Fréchette et Mathieu Farhoud-Dionne. À travailler ensemble, ils créent des textes poétiques et engagés sur un fond de rap. Ils deviennent alors respectivement Batlam, Biz et Chafiik, des pseudos qui les définissent en tant que rappeurs. Ils qualifient eux-mêmes leurs œuvres de « rapoèmes[1] ». *Manifestif*, le premier album studio des Loco Locass, est lancé le 24 octobre 2000. Il porte en lui un engagement politique certain, mais plus spécifiquement un « langagement[2] », c'est-à-dire un engagement par et pour la langue en tant que pilier de la culture. L'angle politisé de leur approche donne à Loco Locass la chance de s'exprimer sur des questions d'actualité. C'est d'ailleurs ce côté engagé des textes qui frappe tout d'abord, et ce, sans équivoque. Or les rapoèmes sont riches encore de bien d'autres caractéristiques. Les textes de l'album ont fait l'objet d'une publication en recueil de sorte que l'écrit et l'oral se relancent à travers deux formes artistiques : le travail d'écriture s'entend sur le disque aussi bien que l'oralité se perçoit dans le recueil. Le phénomène a retenu notre attention parce qu'il

[1] Dans ce mémoire, ces rapoèmes seront tantôt désignés « poèmes », « textes » ou encore « chansons ».
[2] Le 14 février 2000, Lise Gauvin publie un livre qui s'intitule *Langagement*. Le fait que ce néologisme multiplie ses apparitions donne à penser que l'idée de l'engagement par et pour la langue gagne en popularité en ce début de troisième millénaire.

est en lien avec un écho particulier qui résonne dans l'œuvre locassienne : l'autoreprésentation.

En effet, l'écoute de l'album *Manifestif* permet de faire une observation : l'autoreprésentation s'y retrouve sous diverses formes. Mais cette autoreprésentation est-elle suffisamment présente dans l'œuvre, voire suffisamment dense pour que nous puissions en tirer une contribution inédite à l'œuvre? D'entrée de jeu, les références à la parole elle-même abondent. Cette parole, que prennent les Loco Locass pour exprimer un engagement identitaire certain, semble se lier, dans *Manifestif*, à l'idée de renforcement identitaire, et ce, dans une relation réciproque.

Aussi voulons-nous nous pencher sur les textes locassiens afin de relever les mécanismes autoréférentiels qui travaillent l'œuvre. Sur quels plans sont-ils le plus actifs? Au-delà des motifs de l'identité et de la nation, la parole communique-t-elle d'autres référents? Voire, quelles autres clés réflexives que celle de la parole l'œuvre met-elle en place? Et quel(s) effet(s) de sens est-il produit *in fine*?

Cadre théorique

La notion d'autoréférence, puisqu'elle encadre notre étude, doit d'abord être bien définie. Puis, il convient de rappeler les principales notions de la pragmatique de l'énonciation et de la linguistique énonciative, principaux cadres analytiques de notre étude.

La formation du lexème « autoreprésentation » provient des particules « auto- », en grec *autos* qui signifie « soi-même, lui-même », et de « refectorium » qui veut dire « refaire » en latin. ». Le terme « autoréférence » désigne ainsi toute portion de discours qui se prend elle-même comme référent.

Dans le domaine linguistique, l'autoreprésentation et le métalangage sont deux termes techniques qui, sans être équivalents, renvoient à des phénomènes similaires. La chercheuse Josette Rey-Debove propose cette définition : « le système métalinguistique codé est une métalangue, par rapport à une langue donnée, et la réalisation de ce système en discours est un métadiscours, par rapport à un discours dans une langue donnée[3] ». Par rapport à cette notion de « métadiscours », nous préférerons le terme plus englobant d'« autoréférences » pour qualifier les occurrences dans *Manifestif* puisque cette œuvre relève d'une nature artistique et qu'elle est bien spécifique : la rapoésie.

Linda Hutcheon privilégie pour sa part les expressions « autoreprésentation littéraire » et « métadiscours[4] » pour désigner la mise à nu de la structure et du sens du texte qui correspondent de plus en plus en matière de forme et de sens au fur et à mesure de la lecture : plus on avance dans la lecture du texte autoréférentiel, plus les

---

[3] Josette Rey-Debove, *Le métalangage*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 20.
[4] Linda Hutcheon, « Modes et formes du narcissisme littéraire », *Poétique*, Paris, Seuil, no 29, 1977, p. 90.

renvois de l'une à l'autre consolident la cohésion du propos. La langue, travaillée avec habileté, attire alors l'attention sur elle-même; la réflexivité opère, sensibilisant ainsi le lecteur au métadiscours.

Jean Ricardou pense l'autoreprésentation (dans le roman) comme un « fragment de la fiction [qui représente] l'un des mécanismes par lesquels s'organise cette fiction »[5]. Il partage les perspectives de Rose, Dällenbach ainsi que Bal qui préfèrent, quant à eux, utiliser des expressions telles « mise en abyme », « écriture en miroir » ou encore « spécularité ». Lucien Dällenbach définit la mise en abyme (dans le récit) comme « un organe de retour de l'œuvre sur elle-même[6] ». Pour Janet Paterson, l'autoreprésentation est « un processus selon lequel un texte se représente[7] ». Toujours d'après Paterson, une des caractéristiques fondamentales de l'autoreprésentation, c'est qu'elle est systémique[8]. Bien que Paterson ait surtout théorisé l'autoreprésentation dans la fiction narrative, nous croyons que ses notions sont pertinentes à notre problématique qui relève d'un domaine somme toute contigu[9] : celui du texte rap. Nous reprendrons en outre, à notre compte, l'idée voulant que l'autoreprésentation soit « [r]égie par une surdétermination maximale selon laquelle chaque paradigme est multiplement motivé et multiplement

[5] Jean Ricardou, *Nouveaux Problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978, p. 104.
[6] Lucien Dallenbach, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977, p. 65.
[7] Janet Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, p. 25.
[8] « [...] l'autoreprésentation dépend non seulement d'une certaine redondance, mais également d'une corrélation entre plusieurs niveaux textuels. » *Ibid.*, p. 34.
[9] Plusieurs chansons rap arborent une dynamique narrative bien que cela ne soit pas une prérogative du genre.

nécessaire [10]». En d'autres mots, l'autoréférence motive autant le tout que les parties de l'œuvre. La pulsion réflexive du texte naît du système d'autoréférences lui-même. La théoricienne conçoit un modèle qui permet de distinguer les diverses strates du roman où il est possible de repérer l'autoreprésentation. Le voici sous forme de tableau : (voir tableau I page suivante).

[10] Janet Paterson, *op. cit.*, p. 33.

Tableau I
Les niveaux d'analyse de l'autoreprésentation dans le roman selon Paterson

1. Énonciation/narrateur ≈* (auteur) Principalement la mise en scène d'un personnage écrivain ou d'une figure auctoriale
2. Énoncé/narration ≈ (l'œuvre littéraire) (i) Diégèse a. La mise en abyme b. La réduplication et l'enchâssement c. Les métaphores d. Les figurations (ii) Code a. La parodie b. L'intertextualité c. Les structures de surformalisation d. Les jeux du signifiant e. Le champ lexical
3. Énonciation/narrataire ≈ (lecteur) Principalement l'inscription de l'activité de la lecture dans la pratique du texte.

*« ≈ » marque un lien analogique.

Source : Janet Paterson, « Les niveaux d'analyse », *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, p. 26.

Ce tableau synthétise d'habile façon les typologies formelles d'Inger Christensen (narrateur-narration-narrataire[11]), de Jean Ricardou (croix de l'autoreprésentation[12]),

[11] Paterson se reporte à : Inger Christensen, *The Meaning of Metafiction : a critical study of selected novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*, Oslo, Bergen : Universitetsforlaget, 1981, p. 13-14.
[12] Paterson nous renvoie à : Jean Ricardou, *op. cit.*, p. 159-161.

de Lucien Dällenbach (énonciation-énoncé-code[13]) et de Linda Hutcheon (niveaux diégétiques et linguistiques[14]). En plus de regrouper toutes ces théories, le modèle de Paterson les éprouve puisque la chercheuse y soumet plusieurs œuvres romanesques[15]. De notre côté, nous emprunterons à Oswald Ducrot sa terminologie locuteur/énonciateur. En somme, nous nous inspirerons du tableau de Paterson pour élaborer l'outil qui nous permettra d'analyser les textes non-narratifs de Loco Locass. Nous le présenterons dans la partie méthodologie.

Notre recherche sur l'autoreprésentation ira dans le sens des idées de Ferdinand De Saussure et de Jurgen Habermas dans le domaine de la linguistique moderne. Par là, nous inscrivons notre étude dans le courant de l'interactionnisme social voulant que « la langue constitue [à la fois] le réceptacle privilégié des représentations collectives [et qu'elle soit] constitutive de la pensée consciente» individuelle. Manifestif, parce qu'il est œuvre d'art, porterait en lui une représentation dite collective de la société destinée à être intériorisée individuellement par les « récepteurs » qui détiennent le pouvoir, par la prise de conscience (ou l'effet de conscientisation), de construire à leur tour les prochaines représentations collectives. Ducrot, dans son ouvrage *Logique, structure, énonciation* rappelle la vision de

---

[13] Catégorisation tripartite elle-même empruntée à Jackobson : Dällenbach, *Le Récit spéculaire...*, p. 62.
[14] Paterson réfère à : Hutcheon, *Narcissistic Narrative*, pp. 17-35.
[15] Dont *Le Désert mauve*, *D'Amour P.Q.*, *La Vie en prose*, *Le Semestre*, *La Maison Trestler*, *Trou de mémoire*, etc.

Benveniste voulant « que le langage ser[t] à établir le débat humain, qu'il [est] le lieu où se reconnaissent et s'affrontent les individus[16] ».

État de la question

Jusqu'ici, les analyses de l'autoreprésentation ont davantage porté sur les textes narratifs, mais certaines études ont porté sur des corpus de textes lyriques auxquels on peut associer les textes de chansons. Alexandra Tremblay, dans son mémoire de maîtrise intitulé *La chanson en tant que discours sur elle-même : l'autoreprésentation dans la chanson québécoise de 1957 à aujourd'hui*[17], démontre que les textes de chanson, sans être nécessairement narratifs, peuvent contenir des éléments autoreprésentatifs. Dans le genre rap, en général, il se peut qu'un rappeur « raconte une histoire » sur ses rythmes syncopés, mais il n'est pas obligatoire qu'il le fasse. Dans *Manifestif*, par exemple, la narration est pratiquement absente; cela n'empêche nullement l'autoreprésentation de se manifester, nous le verrons dans les pages qui suivent.

Dany Saint-Laurent est le premier à élever la « rapoésie » au rang de genre distinct. Il remarque que la figure textuelle de l'artiste est un des principaux marqueurs du genre « rapoétique »[18]. Saint-Laurent offre donc déjà une étude sommaire de

---

[16] Oswald Ducrot, *Logique, structure, énonciation : Lectures sur le langage*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 158.
[17] Alexandra Tremblay, *La chanson en tant que discours sur elle-même : l'autoreprésentation dans la chanson québécoise de 1957 à aujourd'hui*, Montréal, UQAM, 2007, 174 p.
[18] Dany Saint-Laurent, *Nos sillons d'engagement : La question de l'engagement dans les chansons de Loco Locass*, Mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Montréal, UQAM, 2007, p. 39.

l'autoréférence chez Loco Locass sur le plan de l'énonciateur (bien que cette appellation ne soit jamais mentionnée en soi), mais il ne traite pas des niveaux de l'énoncé ni de l'énonciataire, ce que nous projetons de faire pour notre part.

Marie-Claude Tremblay, dans son mémoire *Loco Locass : La parole en gage*[19], aborde les procédés énonciatifs pour faire ressortir la dimension engageante de l'œuvre du groupe. Elle pose que l'esthétique rap locassienne repose en grande partie sur la notion d'engagement. L'engagement du groupe prendrait cette voie particulière de l'appel au récepteur en suscitant l'action du public.

Lise Bizzoni et Cécile Prévost-Thomas regroupait, en 2008, des articles portant sur la thématique de l'engagement. L'ouvrage intitulé « La chanson francophone engagée[20] » donne la parole à sept chercheurs qui se penchent sur la problématique de l'engagement. Les termes énonciateur/énonciataire y figurent mais c'est toujours l'angle de la sollicitation du public par l'artiste (engagé/engageant) qui est adopté. En outre, l'autoréférence n'est jamais abordée comme telle.

Tout en prolongeant ces travaux, notre étude, en posant les trois niveaux d'analyse de l'autoreprésentation proposé par Janet Paterson, veut considérer l'ensemble du

---

[19] Marie-Claude Tremblay, *Loco Locass : La parole en gage, Loco Locass : une esthétique engagée et engageante*, Mémoire (M. A.), Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2009, p. 89.
[20] Lise Bizzoni et Cécile Prévost-Thomas (dir.), *La chanson francophone engagée*, Montréal, Triptyque, 2008, 185 p.

phénomène-système qu'est l'autoreprésentation, – pas seulement un volet –, pour démontrer la richesse de son action dans l'œuvre locassienne, où elle est mise au service de l'engagement, comme plusieurs l'ont démontré. Ainsi notre étude, par l'entremise de l'analyse poétique de l'autoréférence, cherchera à éprouver le matériau de Paterson à des textes non-narratifs, en l'occurrence lyriques. Nous pourrons dès lors offrir une étude de *Manifestif* sous un angle spécifique inédit, l'autoréférence, qui ne négligera aucune des strates énonciatives de l'œuvre.

Objectifs et hypothèses de recherche

Notre objectif principal est de soumettre les textes de *Manifestif* à une analyse systématique de l'autoréférence en passant chacun des textes et paratextes au crible selon les trois plans identifiés par Janet Paterson. Nous postulons qu'il y a une forte présence de métadiscours dans *Manifestif* et que ce procédé sert à promouvoir l'usage de la langue dans la perpétuation d'une culture. L'activité métalangagière est organisée, selon nous, en un système multiforme qui demande à être lu en entier pour révéler toute sa richesse sémantique. *Manifestif* signifie une interaction entre deux dimensions : le manifeste[21] et le festif. Nous croyons que dans *Manifestif*, il y a célébration (festif) de la langue en tant qu'outil pour s'affirmer (manifeste). Cette idée rejoindrait celle d'Alain Milon selon laquelle le rap témoigne d'une intentionnalité : « attribuer à l'expression orale une véritable réalité culturelle[22] ».

---

[21] « Déclaration écrite, publique et solennelle, par laquelle [...] une personnalité [...] expose son programme [...] » (*Le grand Robert de la langue française*).
[22] Alain Milon, *L'étranger dans la ville : du rap au graff mural*, Paris, PUF, 1999, p. 73.

Nous chercherons à percevoir comment, dans *Manifestif*, le texte « parle la langue » puisque c'est de cela qu'il s'agit selon Dany Saint-Laurent qui écrit qu'« à la manière d'une forteresse, la langue est à la fois le moyen de défense et la chose à défendre, ce qui représente bien l'engagement de Loco Locass (par et pour la langue)[23] ».

Méthodologie

Tout au long de notre recherche visant à retracer les dispositifs générateurs d'autoréférence dans *Manifestif*, nous devrons repérer les premier, deuxième voire troisième degrés que peuvent receler les mêmes vers ainsi que le paratexte. Autrement dit, il nous faudra décoder les signaux métacommunicationnels.

Étant donné que *Manifestif* n'est pas une œuvre narrative, nous nous devions d'adapter le modèle analytique proposé par Janet Paterson. Pour ce faire, nous avons adapté le modèle, proposé par Janet Paterson, de sorte qu'il convienne à des textes empruntant la forme lyrique, forme dominante chez Loco Locass. Voici donc l'outil modifié :

[23] Lise Bizzoni et Cécile Prévost-Thomas (dir.), Dany Saint-Laurent. « La rapoésie : ambiguïté générique et culturelle ? » dans *La chanson francophone engagée*, Montréal, Triptyque, 2008, p. 89.

Tableau II
Les niveaux d'analyse de l'autoréférence dans l'œuvre poétique *Manifestif*

1. Énonciation/énonciateurs ≈ (auteurs/rappeurs : Biz, Batlam, Chafiik) Principalement la mise en scène d'un personnage rappeur ou d'une figure auctoriale. Quand le « je » se met en scène.
2. Énoncé/énoncé ≈ (l'œuvre, la parole, le langage) La rapoésie : un métalangage Plan thématique a. La mise en abyme b. La métaphore c. La litote d. La personnification e. L'antilogie f. L'ironie Plan formel g. L'harmonie imitative h. Le télescopage i. La répétition j. Le champ lexical k. L'inversion
3. Énonciation/énonciataires ≈ (lecteurs, spectateurs, auditeurs) Principalement l'inscription de l'activité de la réception dans la pratique du texte et du paratexte.

Essentiellement, on le voit, l'adaptation relève d'un simple changement de lexique, où les actants narratologiques (narrateur, narrataire) sont remplacés par des actants

linguistiques (énonciateur, énonciataire)[24]. L'autre changement concerne encore une fois le lexique, où « diégèse » est transformé en « plan thématique » et « code » devient « plan formel ». Nous repèrerons les traces d'énonciateurs, d'énoncés réflexifs et d'énonciataires afin de couvrir le maximum de la structure énonciative de *Manifestif*. L'analyse se fera en trois temps afin de respecter cette logique ternaire. Chaque étape visera à démontrer que tous les plans de l'énonciation participent au renforcement du procédé « autoréférence ».

D'abord, l'examen des figures énonciatrices aidera à identifier les différentes instances qui prennent en charge le discours dans *Manifestif*. Nous serons à même de comprendre ce qui caractérise l'image qu'elles projettent d'elles-mêmes et ainsi orienter notre interprétation de l'autoréférence dans ce cas précis. Nous savons d'emblée que Loco Locass milite pour la culture québécoise parce que c'est par elle que passe la fierté d'un peuple pour ce qu'il est. L'analyse des énonciateurs dans chacune des chansons révèlera la contribution des figures énonciatrices à cette cause. Nous ferons donc ressortir toutes les formes prises par l'énonciateur dans chaque chanson du corpus afin de voir si celles-ci répondent à une quête identitaire qui passe par la langue dans un rapport réciproque « expressivité/identité ».

Ensuite, nous nous intéresserons à l'énoncé qui devrait, selon notre hypothèse, parler de lui-même pour conforter l'idée qu'une dynamique autoréférentielle régit bien le

[24] Terminologie empruntée à Oswald Ducrot.

recueil. Par l'entremise d'une analyse des procédés textuels et leur mise en relation avec le dit, nous chercherons à comprendre comment la mise à nu des procédés du discours concoure à valoriser l'utilisation de la langue. Nous verrons que la signification d'un énoncé peut être ce qu'il fait en même temps que dans ce qu'il « dit »[25].

Enfin, l'étude des voies par lesquelles les énonciataires sont intégrés à l'œuvre nous permettra d'une part de cibler l'effet que Loco Locass entend avoir sur son public et d'autre part de confirmer la présence de l'autoréférence sur ce plan, gage de sa cohérence systémique et, partant, de son action signifiante dans l'œuvre.

Corpus

La dynamique autoréférentielle pourrait être étudiée dans l'ensemble du corpus de Loco Locass. Nous ne nous intéresserons pourtant qu'à un seul album : *Manifestif*. Plus spécifiquement encore, nous ne nous pencherons que sur la forme textuelle de cet album qui, nous le savons, pourrait également être abordé sous sa dimension musicale. Nous choisissons *Manifestif* parce qu'il est le premier album de Loco Locass. Il constitue en somme la base de l'orientation esthétique du groupe. Le texte ainsi que les éléments périgraphique seront passés au peigne fin.

[25] Voir la linguistique pragmatique de John L. Austin.

Plan du mémoire

Dans le premier chapitre, nous nous attarderons à l'énonciateur. Nous verrons que le procédé de mise en scène d'un « je » (qu'il s'agisse d'un personnage rappeur, d'une figure auctoriale ou de tout autre entité qui prend en charge l'énonciation) revêt des formes spécifiques dans *Manifestif.*

Communément, le rap relève du discours subjectif puisque la présence d'au moins un énonciateur y est explicitement repérable. A fortiori, la rapoésie[26] inclut systématiquement la présence textuelle d'une figure de l'artiste. C'est d'ailleurs ce qu'avance Dany Saint-Laurent qui y voit un des principaux marqueurs du genre[27] rapoétique. Nous remarquerons que la figure de l'artiste n'est qu'un des énonciateurs qu'on retrouve dans *Manifestif.* En effet, une multiplicité de « je » prennent tour à tour en charge la parole. Nous l'entrevoyons notamment dans l'interférence des « je » et des « nous » qui se chevauchent et mutent. Cela n'est pas sans effet sur le récepteur qui doit rester en alerte. Nous soutiendrons que l'énonciateur façonne l'énoncé au même titre que l'énoncé façonne l'énonciateur. Si cela s'avère, cela pourrait confirmer une hypothèse selon laquelle le thème fort de *Manifestif* est le rapport expressivité/identité. L'énonciateur autoréférentiel prend des formes[28] positives (qui posent une qualité sans comparer) autant que des formes négatives (basées sur la comparaison, voire l'opposition) qui contiennent d'importantes informations. Dans

[26] Néologisme créé par les Loco Locass pour qualifier leur art. Ainsi, ils s'autoproclament rapoètes.
[27] Dany Saint-Laurent, *op. cit.*, p. 39.
[28] Nous faisons cette distinction des formes positives/ négatives pour les besoins de notre cause.

les pages qui suivent, nous éplucherons le recueil, à l'affut de ces traces significatives laissées par l'énonciateur. Nous tenterons de déceler les moindres marques de subjectivité telles l'emphase, l'exclamation, l'autocritique, l'affiliation, etc. lesquelles traduisent la présence d'un sujet[29]. En rapoésie, l'identité autoréférentielle de l'énonciateur est fondamentale pour la contextualisation de l'énoncé. Mais cet énoncé lui-même a aussi beaucoup à dire sur lui.

Dans le second chapitre, nous traiterons de l'énoncé. Si le plan de l'énonciation est celui du dire[30], le plan de l'énoncé est pour sa part celui du dit. Sur ce plan, la réflexivité se repère aux références faites à tout ce qui s'apparente au « textuel »; c'est, ni plus ni moins, lorsque l'écriture parle d'elle-même. Dans *Manifestif*, c'est constamment le cas. Le texte fait monter sur les planches l'appareil langagier, le met sous les projecteurs. Dans ce chapitre, nous proposons d'étudier les figures du langage qui contribuent à révéler la pragmatique du discours. Ainsi, non seulement relèverons-nous tous les moyens stylistiques mis à profit pour signifier l'œuvre et ses composants, mais nous relèverons les procédés nommés par le texte. Nous serons à même de dresser un constat : l'autoréférence sur le plan de l'énoncé s'apparente à un métalangage.

---

[29] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 151.
[30] Janet Paterson, *op. cit.*, p. 19.

Dans le troisième chapitre, nous nous pencherons sur les énonciataires, eux aussi construits dans et par le discours. Le récepteur dans *Manifestif* devrait être une autre figure réfléchissante de l'ensemble de l'œuvre. Les « tu », les « vous » et autres formes associées viendraient souligner l'importance du propos autoréférentiel locassien.

Chapitre premier – Mise en scène de l'instance énonciatrice : quand les énonciateurs se pointent du doigt

Depuis Aristote[31], on estime nécessaire de distinguer, dans la saisie de l'énoncé, l'instance discursive responsable de l'acte de parole de l'instance linguistique qu'elle met en jeu. Pour expliciter la distinction entre ces deux instances, Oswald Ducrot pose une analogie avec le théâtre : « L'énonciateur est au locuteur ce que le personnage est à l'auteur[32] ». L'objectif de ce chapitre est d'identifier les énonciateurs des textes de chansons de l'album *Manifestif* et de démontrer qu'ils s'exhibent à la fois dans le discours et dans les marques formelles. D'après Janet Paterson : « L'autoreprésentation se manifeste de la façon la plus visible sur le plan de l'énonciation. La mise en scène d'un personnage écrivain ou d'une figure auctoriale [il s'agit pour nous de l'énonciateur] relève d'une si longue tradition littéraire qu'il est aisé d'y voir un reflet de l'activité de la création artistique. Ce reflet qui joue d'une mimésis, dans la mesure où il évoque la présence d'un auteur réel [pour nous, le locutaire] tient [...] de l'autoreprésentation [...][33] ».

Dans le rap des Loco Locass, les locuteurs sont Biz, Batlam et Chafiik, c'est-à-dire les trois rappeurs qu'on voit sur la scène en spectacle, qu'on entend sur le disque et qui signent les chansons du recueil.

---

[31] Aristote, *Rhétorique*, Paris, Les Belles Lettres, Coll. « Collection des universités de France », 1960.
[32] Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, Coll. « Propositions », 1984, p. 204.
[33] Janet Paterson, *op. cit.*, p. 27.

> Le locuteur, responsable de l'énoncé, donne existence, au moyen de celui-ci, à des énonciateurs dont il organise les points de vue et les attitudes. Et sa position propre peut se manifester soit parce qu'il s'assimile à tel ou tel des énonciateurs, en le prenant pour représentant (l'énonciateur est alors actualisé), soit simplement parce qu'il a choisi de les faire apparaître et que leur apparition reste significative, même s'il ne s'assimile pas à eux[34].

Pour certains types d'écrits, locuteur et énonciateur ne sont qu'une seule et même entité. Mais pour d'autres, comme dans la poésie, l'équivalence n'est pas donnée, le fameux « je est un autre » de Rimbaud change la donne. Cela est d'autant plus vrai dans *Manifestif* que les énonciateurs sont nombreux. Aussi, la distinction entre les divers énonciateurs n'est pas simple puisque les frontières les séparant sont instables. En effet, les énonciateurs de *Manifestif* se situent souvent dans un espace ouvert où le principe d'identité est soumis à d'incessants dommages. Nous verrons plus loin des exemples de passages dans *Manifestif* où les distinctions sont particulièrement difficiles à faire.

Mais à quoi reconnaît-on un énonciateur dans un texte subjectif? On le repère, bien sûr, dans le « je » mis en scène, mais également par son « expressivité » ou par la projection de son « identité » comme de sa subjectivité[35]. Sa présence se détecte à l'utilisation des pronoms personnels « je » ou « nous » ainsi qu'aux formes pronominales associées (me, notre, etc.). De manière générale, le rap constitue un

---

[34] Oswald Ducrot, *op. cit.*, 1984, p. 205.

[35] Notions attribuables à Benveniste et Kerbrat-Orecchioni et reprises dans Nicole Fortin, *La rhétorique mode d'emploi : procédés et effets de sens*, coll. « Connaître », 5, Québec, L'instant même, 2007, p. 25.

discours subjectif puisque la présence d'au moins un sujet énonciateur y est immédiatement repérable d'une manière explicite. Plus précisément dans la rapoésie, Dany Saint-Laurent hisse au rang des principaux marqueurs du genre la figure textuelle de l'artiste.

L'expressivité relève également de ce qu'on appelle le vocabulaire axiologique[36] ainsi que de la ponctuation affective. C'est du moins ce que nous rappelle Nicole Fortin dans son « mode d'emploi » en référant aux principes établis par Benveniste et Kerbrat-Orecchioni en matière d'énonciation et de subjectivité. La mise en scène de l'identité, quant à elle, qu'elle soit conforme ou non à la réelle identité du locuteur, est une construction. Elle peut être développée sur les plans psychologique, idéologique, social, intellectuel et même, linguistique[37].

Nous verrons combien nombre de phrases de *Manifestif* mettent sous les projecteurs ces différents plans. Nous servirons ainsi notre intention de confirmer l'hypothèse selon laquelle le thème fort de *Manifestif* est le rapport réflexif expressivité/identité. Ainsi, nous analyserons dans ce chapitre les formes positives (l'énonciateur se nomme en s'associant à certaines idées, certaines figures, etc.) autant que les formes négatives (l'énonciateur s'identifie par opposition à certaines idées, etc.) que prennent les énonciateurs autoréférents dans *Manifestif*.

---

[36] Termes indiquant l'implication et les jugements de valeurs (adjectifs, adverbes évaluatifs).
[37] Nicole Fortin, *op. cit.*, p. 26.

Attardons-nous d'abord à la couverture du recueil *Manifestif* (voir l'annexe I) car elle constitue le « seuil » du texte[38]. Le titre est écrit en rouge vif avec une police aux lettres inégales qui génère une impression : comme si un énonciateur avait lui-même écrit ce titre du bout du doigt, et avec son sang. On anticipe dès lors que le contenu du livre sera on ne peut plus engagé. Mais cette interprétation de la couverture serait peu valable sans un écho ailleurs dans le recueil. Cet écho, nous ne tardons pas à le retrouver dans la première chanson, « Manifestif » : « j'te parle avec mon sang » (p. 17, l. 25)[39].

« Manifestif » : mise en abyme; omniprésence du « je »; appartenance à l'histoire; usages multiculturels

La chanson « Manifestif » se pose d'emblée dans un certain abyme en ce qu'elle est éponyme du recueil. À l'instar d'une poupée gigogne, *Manifestif* s'ouvre pour découvrir « Manifestif ». Cet effet artistique s'apparente à la notion de mise en abyme exploitée par André Gide sous la forme du blason mis en abyme dans le blason[40]. On entre dès lors dans l'autoréférence de l'œuvre qui nous prépare au dévoilement de toutes ses composantes, incluant le dévoilement de l'énonciateur. La page de présentation de la chanson offre un visuel lui aussi mis en abyme (voir l'annexe II). On y remarque un mégot de cigarette et des taches de café qui donnent à voir la page

[38] Voir la théorie de Gérard Genette au sujet du paratexte dans Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, 388 p.
[39] Dans ce premier chapitre, toutes les références faites au recueil seront présentées sous cette forme, renvoyant au numéro de la page, puis de la ligne dans le corps du texte.
[40] André Gide, *Journal 1889-1939*, coll. « Pléiade », Paris, Gallimard, 1948, p. 41.

comme un plan de travail, un coin de table, sur lequel on aurait « travaillé » un texte par exemple. Sur cette « table », il y a une photo de type « polaroid » sous laquelle a été écrit le titre « Manifestif » avec la même police particulière que nous retrouvions sur la couverture du recueil. Sur la photo, un homme écrit à côté d'un journal (il s'agit du *Devoir*) et d'un paquet de films polaroid[41]. L'image mise en abyme présente une figure énonciatrice qui se révèle; du coup, on apprend certains détails de son identité, et ce, sur plusieurs plans. Par exemple, il s'agit d'un homme et, bien qu'il soit à l'intérieur, il porte une tuque[42]; on attribue d'emblée son style vestimentaire à la culture hip-hop. L'homme accomplit un travail d'écriture inspiré de l'actualité, celle-ci étant suggérée par le journal. Il s'intéresse à la politique, ce qui induit un statut d'intellectuel. Il se situe finalement dans une époque et un lieu historique grâce au titre de la une du quotidien : « Trudeau s'éteint[43] ». Voici pour l'image qui introduit le texte.

Les premières paroles de la chanson proprement dite, « Mon rap [...] » (p. 13, l. 1), inscrivent dès le début la présence de l'énonciateur grâce au déterminant possessif. Suivent des phrases éminemment expressives. D'entre elles, dégageons « j'm'explique : j'milite Pour une poésie elliptique » (p. 15, l. 13). Le pronom

[41] Notons au passage que le choix d'utiliser le « polaroid » plutôt qu'un appareil numérique (pourtant commun en 2000) connote une idée d'instantanéité qui donne matière à réflexion.

[42] Dans un contexte québécois, la tuque signifie l'identité québécoise. Rappelons que lors de la révolte des patriotes (aussi appelés « les tuques »), en 1837, la tuque était un symbole du nationalisme canadien-français. Réseau du patrimoine franco-ontarien RPFO, *La tuque*, www.rpfo.ca/fr/Capsules_134/La-Tuque_394, (Page consultée le 23 août 2013).

[43] Pierre Elliott Trudeau, premier ministre du Canada de 1968 à 1979 et de 1980 à 1984, est décédé le 28 septembre 2000 à Montréal.

personnel « j' », contraction mise pour oraliser « je », est immédiatement suivi de « m' » pour devenir réfléchi et entraîner la formation d'un verbe à la voix pronominale. Le verbe « expliquer », qui appartient au champ lexical de l'expressivité, précède tout juste la ponctuation « : » qui accentue la portée expressive de la phrase en créant une impression de simultanéité. Enfin, se dégage de « j'milite Pour une poésie elliptique » une méta-assertion confirmant que le recueil *Manifestif* ainsi que l'ensemble de ses composantes se prennent, et probablement se prendront encore, eux-mêmes pour thème.

À un endroit dans « Manifestif », le « je » se met à parler de lui-même à la troisième personne. Le vers « Hé Marianne ! C'est ton gars qui t'dit qu'y diphtongue » (p. 14, l. 12) relève de l'autocitation, ce qui constitue l'enchâssement d'un tour de parole dans un autre. La « Marianne » interpellée est la figure allégorique de la République française, représentante du peuple français. Dans la réalité historique, la « Marianne » est personnifiée par une femme coiffée d'un bonnet phrygien[44], ancêtre du bonnet « néo-phrygien[45] » porté par les Loco Locass lors des spectacles. Pour en revenir à l'énonciateur, ajoutons qu'il définit son identité en se disant fils — « ton gars » — de la France, mère patrie, représentée par la « Marianne ».

[44] Adopté par les Français lors de la révolution française, le bonnet phrygien est symbole de liberté et de révolution, puisqu'il était porté par les esclaves affranchis en Grèce et à Rome. Loco Locass s'appuie sur l'histoire pour se définir.
[45] Le groupe utilise cette appellation. Chapeau évoquant le bonnet de fou du roi.

Le rap est un art urbain, il est né de la rue, dit-on. L'appartenance à un quartier, à une ville, est d'ailleurs une manière couramment utilisée par les rappeurs pour marquer leur identité sociale, psychologique et idéologique. Il n'est donc pas anodin que les première et dernière chansons du recueil contiennent des paroles relatives à cette caractérisation de l'énonciateur par les lieux occupés. Ainsi, « Manifestif » contient des références spatiales qui ont d'autant plus d'importance que l'idée de « localité » est contenue au sein même du nom du groupe, dans l'homonymie Loco/locaux. « J'reste sur la rue l'Esplanade à Montréal dans un $8^{1/2}$ x 11 » (p. 13, l. 9) : l'énonciateur s'identifie ainsi tout en exprimant habilement l'importance de la dimension écrite de son art en substituant l'habituelle référence au nombre de pièce du logement par la mesure d'une feuille de papier standard. Aussi bien dire qu'il habite l'écriture comme une demeure qu'il aurait lui-même construite puisqu'il se dit être « architecte » (p. 16, l. 11). Le phénomène dépasse la mise en scène de l'instance énonciatrice pour autrement participer à l'autoréférence du texte. Le thème de la mise en abyme ressort des sonorités répétées lorsqu'elles sont accolées au mot « kyrielle » comme dans « [...] kyrielle d'yeux Dieu qui s'dit heureux d'zieuter » (p. 16, l. 1) où on entend [dzjø] à quatre reprises. Mais nous reviendrons plus loin sur cet effet puisqu'il est produit sur le plan de l'énoncé. Notons simplement que l'utilisation de la formule mathématique « $2\ (2x2x2x2)^2$ » (p. 16, l. 3) connote pour nous l'infini tout comme le mot « enchâssées » (p. 16, l. 20) connote l'enchâssement. Certains chercheurs parleraient sans doute de « métalittérature » pour parler de ce genre de textes

> [...] qui ne veulent pas créer l'illusion du réel et élaborer un monde fictif vraisemblable avec lequel on peut s'identifier, mais qui attirent, au contraire, l'attention du lecteur sur les conditions de production littéraire, les conventions narratives, le statut fictif du texte et le rôle du récepteur [...] Les théoriciens de la métalittérature soulignent toujours la lucidité manifeste du sujet écrivant, qui fait des commentaires sur son propre énoncé et sur sa façon d'écrire, ainsi que sur d'autres œuvres littéraires[46].

L'énonciateur qui se nomme en dit beaucoup sur lui-même. Prenons Loco Locass. « Loquace », en français, c'est évidemment être bavard. Dany Saint-Laurent s'intéresse à la présentation orthographique du nom qu'il interprète ainsi : « réfère [...] au préfixe *loco*, de la racine grecque *locus*, qui signifie "lieu" et qui sert à indiquer la "capacité de se mouvoir" d'un objet[47] ». Saint-Laurent oppose « locaux » (formation locale) à « loco » générateur de mouvement pour faire ressortir que derrière l'apparent paradoxe se cache peut-être une signification : « la capacité de se mouvoir à l'intérieur d'un cadre restreint ou circonscrit; le cadre de la langue notamment[48] ». À cela, ajoutons que « loco » en espagnol (fou) doit être pris en considération pour comprendre toute la portée du nom de groupe choisi par le trio. Par ailleurs, Locass fait du sens pour l'anglophone qui entend « lock ass » comme « tireur d'élite[49] », et ce, parallèlement à la signification française « botter des

---

[46] Amaryll Chanady, « Une métacritique de la métalittérature : quelques considérations théoriques », *Études françaises*, Montréal, PUM, vol. 23, no 3, 1987, p. 136.
[47] Dany Saint-Laurent, *op. cit.*, p. 34.
[48] *Loc. cit.*
[49] Cette image trouve écho dans le passage « Nos mots sont des balles à blanc Pan ! » (p. 53, l. 6) et dans « Ma culasse est loco locass » (p. 66, l. 21); la culasse étant l'extrémité postérieure du canon d'une arme à feu par où on charge un fusil.

derrières[50] » que prend la traduction de l'expression. C'est donc dire que le français, l'espagnol et l'anglais – trois langues parmi les principales parlées en Amérique – s'entremêlent dans « Loco Locass », nom aux multiples sens, formé dans une langue qui parle, en somme, simultanément plusieurs langues, celles d'un territoire, en l'occurrence un lieu. Le festif, de même qu'un aspect « interculturel[51] » seraient un trait déterminant de l'identité du groupe. Ce vers tiré de la chanson « L'assaut » le confirmerait d'ailleurs : « Débile, mobile, volubile Voilà nos mobiles » (p. 129, l. 1).

Notons que l'idée d'appartenance à un lieu fait son chemin d'une couverture à l'autre de *Manifestif*. « L'assaut », dernière chanson du recueil, se clôture sur ces mots : « Loco Locass On arrive drette Du Faubourg à M'lasse » (p. 129, l. 19). Le faubourg à m'lasse est le nom donné à un quartier jadis ouvrier du centre-sud de Montréal. Il s'agit de l'endroit où Loco Locass a réalisé la version maison de son album, dont on comprend encore mieux qu'il expose des préoccupations relatives à l'industrialisation et à la distribution des richesses.

« Sheila, ch'us là » : vocabulaire axiologique et champs sémantiques autoréférentiels

À partir de la première chanson, nous venons de saisir que Loco Locass accorde une place primordiale à ses énonciateurs. Dans la deuxième chanson, l'énonciateur est

---

[50] Cette autre signification trouve aussi un écho dans « tu pourras me mettre à pied Mais le mien mec, où veux-tu que je t'le mette ? » (p. 66, l. 17).

[51] Dany Saint-Laurent voit en Chafiik, dont la mère (l'écrivaine Abla Farhoud) est d'origine libanaise, un témoin voire un reflet de la réalité démographique du Québec contemporain. Dany Saint-Laurent, *op. cit.*, p. 26.

toujours « là », il nous le dit lui-même. Le vocabulaire axiologique abonde dans cette chanson, comme dans : « Les interminables palabres [...] Me rendent malade » (p. 23, l. 1), nous offrant un accès direct aux états d'âme de l'énonciateur. Ce dernier va jusqu'à exposer son identité idéologique en divulguant clairement sa position politique. Il révèle ainsi qu'aux élections[52] : « Moi, j'avais voté Bloc » (p. 23, l. 4). Un peu plus loin dans le texte, il fait une remise en question rhétorique de sa perception des choses. En résulte une forme de prise de recul de l'énonciateur par rapport à lui-même, avec « C'est-tu moi qui capote Hystérique Pour quelques badlucks Historiques? » (p. 23, l. 11). Enfin, il rassoit son identité, culturelle dans ce cas-ci, en parlant de ses « racines latines » (p. 23, l. 16) pour plus loin réaffirmer son appartenance à un peuple, dans l'expression possessive « ma nation » (p. 25, l. 2). De cette manière, toutes les paroles choisies et travaillées du locuteur exposent l'identité de l'énonciateur en plus de relever directement de l'appropriation de la langue tant valorisée. L'autoréférence est à l'œuvre. Par la langue, on valorise la langue, assise du peuple. À cet effet, tout ce qui a trait de près ou de loin au champ sémantique de la langue (autant l'organe buccal que l'outil de communication), lorsque juxtaposé à un déterminant possessif, a une portée autoréférentielle en plus d'être expressive : « ma salive [...] mon discours [...] ma bouche [...] mes mots [...] mon babil » (p. 25, l. 5, 6, 9, 12). « Sheila, ch'us là » présente une accumulation d'expressions axiologiques et d'autoréférences qui attire l'attention du lecteur, comme un projecteur, sur deux catalyseurs de l'œuvre entière : l'expressivité et l'identité de l'énonciateur.

[52] Il s'agit probablement des élections fédérales de 1997.

« Langage-toi » : le rythme, empreinte de l'énonciateur

Dans « Langage-toi », l'énonciateur affirme son désir de promouvoir une culture fondée sur la prise de parole : « J'essaie d'être pro-propos » (p. 31, l. 9). Mais l'entreprise est loin d'être facile puisque : « C'est dur d'hurler sur les mots D'une société rongée par le pire des maux Ce fléau qu'est la perte de mots » (p. 31, l. 10). La difficulté du projet artistique tient ici au fait que chanter est, pour Loco Locass, une lutte incessante contre le silence de ceux qui « se terrent et se taisent » (p. 32, l. 13). Dans « Langage-toi », le rythme est la mesure voire la tactique phonétique choisie par l'énonciateur pour pallier au problème. « Dans un but typiquement didactique Ma dactylo buccale fait Tic ! Tac ! C'est une tactique phonétique pour faire contact » (p. 31, l. 14). Avec sa définition du rythme comme « organisation du sens inscrivant une subjectivité dans le discours[53] », Meschonnic soutient que le rythme est une sorte d'empreinte du locuteur et/ou de l'énonciateur. Aussi lorsqu'il est textuellement question de rythme dans l'œuvre comme d'un choix assumé par l'énonciateur, l'autoréférence se fait sentir et la densité de la présence du locuteur n'en est que plus accrue. « Crois-en ma parole, la parole est un geste Mieux une action » (p. 32, l. 23), une action de construction de soi : « l'homme qui nomme Se nomme lui-même autonome de sa propre personne Il se somme de donner aux mots la somme De sa propre donne » (p. 34, l. 4). Dans cet extrait, on entend littéralement une sorte d'écho grâce à la profusion d'assonances et d'allitérations. Encore mieux

[53] Michel Murat, *Le vers libre*, coll. « Littérature de notre siècle », Paris, Honoré Champion, 2008, p. 44.

dans « Si tu parles n'aie crainte : L'on t'entend longtemps... temps... temps... » (p. 32, l. 26), l'écho qui se perpétue en décrescendo est le pendant sonore et visuel de la mise en abyme littéraire. De plus, le fait que ce soit le nom de l'émetteur qui retentisse en écho dans « J'entends du fin fond des temps Les rebonds de mon *nom* » (p. 34, l. 1) pose la question de l'identité comme préoccupation récurrente. L'émetteur crie d'abord son nom (son identité) qui ne s'éteindra pas, au contraire qui gagnera en amplitude, grâce au « relais » assumé par le récepteur; c'est du moins ce que suggèrent les vers « L'écho des mots lointains ne s'éteint pas si au relais, tu es là » (p. 33, l. 1). La métaphore illustre bien l'effet d'entraînement et même de propagation que l'énonciateur souhaite donner à ses mots, cela relève d'ailleurs de la dimension engageante de l'œuvre déjà étudiée par Marie-Claude Tremblay.

« L'empire du pire en pire » : travestissement et pastiche comme jeux identitaires

La page titre de la chanson « L'empire du pire en pire » nous présente l'image d'un billet de vingt dollars (voir l'annexe III). Toutefois, en lieu et place du visage de la reine, on retrouve celui de Chafiik. Un message ludique passe. Le chanteur, tout sourire, a l'air de s'amuser du subterfuge. L'énonciateur, ici imposteur dans l'image, devient instantanément le centre d'attention. Tout comme l'imposture, le pastiche repose sur la notion d'identité. La célèbre phrase « Alea jacta est », répétée trois fois en guise de refrain dans « L'empire du pire en pire », est empruntée à César pour s'accorder avec l'ensemble de la chanson qui dissimule, sous l'image de l'empire romain, une représentation de tous les empires économiques. L'énonciateur se

déguise. Il actualise les personnages de l'Antiquité en jouant le rôle d'un « Ben Hur[54] urbain » (p. 42, l. 20) qui aspire toujours à obtenir la liberté pour son peuple. Il se compare à Spartacus[55] : « À l'instar de Spartacus J'en appelle à tous les gus » (p. 43, l. 1). Il donne même la réplique à Néron[56] : « Non, non, Néron Regarde ton peuple » (p. 45, l. 7) puis à Caligula[57] « Calcule Caligula ! » (p. 45, l. 11). Mais le lecteur n'est pas dupe. Il garde en tête les vétustes scénarios. Son attention est même ravivée alors qu'il s'agit de voir au-delà des masques. En d'autres mots, l'énonciateur se cache pour mieux se dévoiler dans « L'empire du pire en pire ».

« Malamalangue » : le sacre, typique de l'identité québécoise et manifestation expressive de l'énonciateur

Quand on parle des « maux de la langue », on réfère généralement à la pauvreté linguistique, perçue notamment à travers l'emploi abusif de mots qui contreviennent au bon usage, à l'utilisation excessive de mots vulgaires tels les sacres relégués au niveau populaire de la langue, etc. Gilles Charest, dans *Le livre des sacres et blasphèmes québécois*, affirme que « [s]acrer répond à des impératifs émotifs certains[58] ». À cet égard, la force expressive du sacre ne fait plus de doute. En fait, le sacre a pour effet d'amplifier le sens de la phrase ou du mot. En cela, on le considère comme un marqueur de discours à fonction principalement affective. Le sacre,

---

[54] Prince juif fictif.
[55] Spartacus tint en échec l'armée romaine pendant deux ans (73-71 av. J.-C.). Il était le chef des esclaves révoltés contre Rome.
[56] Néron, empereur romain (54-68), se voit proclamé ennemi public par le sénat.
[57] Caligula, empereur romain (37-41), atteint de déséquilibre mental, gouverne en tyran.
[58] Gilles Charest, *Le livre des sacres et blasphèmes québécois*, coll. « Connaissance des pays québécois », no 2, Montréal, Éditions de L'Aurore, 1974, p. 31.

souvent utilisé comme interjection, peut véhiculer différents sentiments allant de l'exaspération, à l'étonnement, à la frustration, etc. Au Québec, ce type de jurons participe à l'identité sociale de l'énonciateur puisqu'il est forgé à même son histoire. On sait que sacrer est un phénomène qui découle notamment des conjonctures d'avant la Révolution Tranquille à savoir les contraintes d'une vie trop utilitaire, l'emprise toute-puissante d'une religion dominante, une société fermée sur elle-même, une instruction déficiente et une certaine révolte. Le sacre constitue ni plus ni moins qu'un patrimoine linguistique pour le peuple québécois. Aujourd'hui, les sacres font partie de la « poésie » de la langue française québécoise, de son aspect exotique et vernaculaire. Les sacres font partie intégrante de notre héritage. En 1970, le spécialiste Guy Robert, dans *Aspects de la littérature québécoise*, s'intéresse aux sacres au Québec dont il dit qu'ils « sont souvent pittoresques et se rattachent à un aspect dynamique du parler français-canadien dans notre pays[59] ». Ils sont de tous les combats de génération en génération. Bon nombre d'artistes québécois, tels Robert Charlebois, Plume Latraverse, La Chicane et Les Colocs, pratiquent « l'art » d'inclure des sacres dans leurs chansons.

Bien qu'il soit omniprésent dans l'album, c'est sous la bannière de cette chanson qui a mal à sa langue que nous croyons bon d'aborder le sujet des sacres. Nous nous permettrons cependant de puiser dans d'autres chansons pour saisir toute la portée des sacres dans *Manifestif*.

---

[59] Guy Robert, *Aspects de la littérature québécoise*, Montréal, Beauchemin, 1970, p. 60.

Ouvrons une parenthèse afin justement de dresser l'inventaire des sacres et jurons contenus dans *Manifestif*, selon leur ordre d'apparition dans le recueil. « 'stie » (p. 13, l. 8), « [C]rissement » (p. 15, l. 3), « crisserait » (p. 24, l. 16), « Tabarnak' » (p. 49, l. 21), « calvaire » (p. 50, l. 14), « Dieu » (p. 67, l. 1), « criss » (p. 67, l. 1), « p'tit criss » (p. 83, l. 23), « maudits » (p. 90, l. 14), « estie » (p. 96, l. 22), « ostie » (p. 98, l. 44), « ostie » (p. 113, l. 1), « crisse » (p. 113, l. 16), « astie » (p. 114, l. 10), « crisser » (p. 114, l. 12). On remarque d'emblée que les sacres donnent lieu à des dérivés lexicaux qui peuvent occuper plusieurs fonctions grammaticales dans la phrase. La nature polymorphique des sacres concourt également à une multiplication d'effets possibles.

Prenons, par exemple « ostie », qui apparaît cinq fois dans le recueil sous quatre orthographes différentes. D'abord, dans l'occurrence « 'stie », tiré du vers « Parle-moi pas de West coast, d'East coast 'stie pis d'Copacabana » (p. 13, l. 8), le « o » initial est élidé. Cela a pour effet d'accélérer le rythme du texte en plus de créer une reprise en verlan du mot « East ».

Ensuite, dans « estie », issu des vers « À coups d'énormités normalisées Lisez Chomsky [60], estie ! C'est formel On baigne dans le bordel » (p. 96, l. 22), le « o » initial est remplacé par un « e ». Le fait que cohabitent « énormités normalisées » et « estie », sorte d'énormité langagière non normalisée si on veut, met en lumière cette propriété formelle du sacre qu'est la polymorphie. Un métadiscours surgit.

L'occurrence « ostie » est la plus attendue du fait qu'il s'agit de l'orthographe correcte du mot à caractère religieux dont elle est tirée. Cette attention orthographique côtoie le nom mal orthographié de l'émission animée par Julie Snyder le *Poing J*[61] dans « Mes diatribes à l'ostie d'Point J qui avilit, ici comme à Paris, la vie à' tivi » (p. 98, l. 44). Loco Locass discrédite ainsi l'émission en subvertissant, que ce soit de manière volontaire ou non, son nom en plus de le faire précéder d'un sacre, signifiant l'exaspération.

Cependant, le même « ostie » figure plus loin dans le recueil pour produire un tout autre effet. Dans « La salle à soir est sale Hostile en ostie à not' style » (p. 113, l. 1), une analogie phonétique produit un rapprochement entre les mots « Hostile »/« ostie » et donne du rythme au texte. Dans ce cas-ci, l'expression « en

---

[60] En cherchant à démythifier la prétendue neutralité des médias, Chomsky est un intellectuel américain qui entend œuvrer pour l'émancipation et l'autodéfense intellectuelles de la société. Il défend la liberté d'expression, notamment dans les médias de masse.

[61] Le *Poing J* est une émission animée par Julie Snyder et présentée sur la chaîne TVA entre 1997 et 1999. Il semble que les deux façons d'orthographier le mot « point/poing » aient largement circulé, ce qui peut engendrer une certaine confusion. Selon le site web des « Productions J », ainsi que les traces vidéos que l'on peut visionner sur Youtube, l'émission s'intitulait *Poing J.*

ostie » est utilisée pour signifier l'emphase mais surtout pour alimenter la rythmique de la phrase.

Enfin, dans le vers « Avis aux astie d'aspic-assiettes » (p. 114, l. 10), le sacre se modèle sur l'allitération et troque son « o » pour un « a » afin accentuer le son vocalique « a ». Simultanément, un mot anglais est retenue, et trois fois plutôt qu'une : « ass », qui signifie « cul », ce qui crée un surplus de sens dans la phrase. Et ce, sans compter qu'une harmonie imitative, basée sur le son consonantique « s », nous fait entendre l'aspic, ce reptile venimeux qui siffle comme la majorité des serpents. Ajoutons à cela les sens d'*aspic* (le plat) qui rejoint le champ lexical de l'assiette dans *pique-assiette*.

Bref, le sacre peut signifier beaucoup de choses. De notre point de vue, il peut même rehausser la valeur autoréférentielle d'une œuvre en mettant en avant plan la québécitude de l'énonciateur. « Le vocabulaire des Québécois rend en effet parfaitement manifestes les influences qui ont pesé sur notre histoire et déterminé notre devenir national[62]. » De plus, au même titre que l'apocope et la syncope (respectivement la suppression de sons à la fin ou dans un mot), la sacre indique un registre : celui du langage populaire parlé. Il est donc porteur d'oralité et peut être mis au service du rythme, de la sonorité et de l'expressivité de l'œuvre. Loco Locass s'approprie et promeut la voix du peuple grâce au registre populaire qu'il hisse au

[62] Jean Forest, *Anatomie du parler québécois*, Montréal, Triptyque, 1996, p. 23.

rang d'œuvre d'art, voie qu'avait inaugurée Parti Pris dans les années '60. À noter que pour Martina Drescher, le juron (entendons ici « le sacre » qui agit de la même manière) est un indicateur d'autocitation[63], phénomène sur lequel nous reviendrons plus loin. Fermons la parenthèse.

Visiblement, le sacre est pour les Locass un outil artistique. Il leur permet de s'affirmer identitairement en insistant d'une part sur un lexique propre à leur culture et d'autre part sur un accent particulier à cette même culture. S'il s'agit pour Loco Locass d'un « accent circonflexe » (p. 25, l. 21), c'est peut-être pour marquer l'unicité de la langue québécoise à la manière du signe diacritique (ˆ), si pratiques quand vient le temps de différencier des homonymes.

Revenons à « Malamalangue ». On constate que la propension du groupe à s'auto-définir se dévoile encore dans l'extrait « les Loco Locass sont des koubraüss » (p. 53, l. 19). La signification du mot « koubraüss » demeure toutefois indéfinie puisqu'il n'apparaît dans aucun dictionnaire. Sur le site web du groupe[64], les fans y vont de leurs interprétations. Certains croient qu'il s'agirait de l'expression « fou braque » travestie, déguisée. Peut-être qu'il faut entendre « qui brasse » ce qui ferait allusion à leur côté engagé. Que penser du fait que Loco Locass se serve d'un mot sans

[63] Martina Drescher, « Jurons et hétérogénéité énonciative », *Travaux de linguistique* 2/2004, no 49, pp. 19-37, [En ligne], www.cairn.info/revue-travaux-de-linguistique-2004-2-page-19.htm, (Page consultée le 30 avril 2013).
[64] Loco Locass, *Loco Locass : site officiel*, [En ligne], http://www.locolocass.net, (Page consultée le 30 avril 2013).

signification certaine pour se qualifier? Une première hypothèse serait que ce soit pour faire comprendre au lecteur qu'il ne faut jamais tenir pour acquis son identité. Une deuxième hypothèse serait que ce soit pour attirer jouer avec le son et, à l'instar de Gauvreau, créer des mots. Le même phénomène survient dans la chanson « Isabeille et Biz » alors que l'association « moi rapoète » (p. 77, l. 11) lie l'identité de l'énonciateur au néologisme « rapoète ». Selon Saint-Laurent, le terme est propre au groupe. Sans précédent, il doit donc construire sa signification au fil d'emplois. Le sens jaillirait de lui-même, en cours d'utilisation du mot, comme l'exploréen de Gauvreau, dont on ne peut dire que les poèmes soient dépourvus de sens.

En ce sens, l'autodésignation participe à la construction identitaire de l'énonciateur d'une façon toute particulière, en insistant sur la construction justement. L'autoréférence tient ici sa profondeur du fait que le sujet même de l'œuvre est la promotion de l'autoconstruction identitaire. Se définir pour exister en tant que peuple : voici le message que nous retenons à la lecture et à la relecture de *Manifestif*. Que les procédés utilisés artistiquement[65] dans le texte soient les mêmes que ceux qui sont promus dans le texte à titre de solution à la crise identitaire québécoise est de l'ordre de la réflexivité. Pour nous, le rapoète est un « sujet chantant » encore mieux situé que pour illustrer les pouvoirs de l'autodésignation du fait que sa pratique suggère une simultanéité énonciation/acte. Plus loin dans le recueil, la chanson « I represent rien pantoute » donne à réentendre cette position de l'énonciateur. Avec

[65] À savoir l'autodésignation, comme l'autoréférence autant que l'autocitation.

« J'reste loquace, fidèle à c'que j'suis » (p. 113, l. 22), c'est un pouvoir accessible dans l'immédiateté qui est signifié. De cette manière, on dit ce qu'on est pour être ce qu'on dit.

« Potsot job », l'émetteur : un être de relation défini dans son rapport à l'autre

« Un texte est toujours la construction d'un esprit humain qui, par des mots, cherche à rendre crédible ce qu'il écrit[66] », écrit Nicole Fortin. Les jurons (ou sacres), dont nous venons de parler, sont pour Chastaing, chercheur en psychosociologie, « des marqueurs de vérité qui confèrent à l'énonciation un degré supérieur de véracité qui permettraient de mieux persuader l'autre[67] ». Nous croyons que les sacres que nous avons étudiés plus haut ont ce pouvoir dans *Manifestif*. D'une manière comparable, « foi de Chafiik » (p. 60, l. 18) confère à la chanson « Potsot job » un endossement personnel des propos qui y sont tenus. Cette expression sollicite l'adhésion du récepteur sans laquelle « la mission » (p. 59, l. 2) ne trouve pas de « relayeur ». Mathieu Dionne, l'auteur de la chanson, choisit d'ailleurs son pseudonyme « Chafiik » comme un rappel du caractère relationnel de l'acte de création[68]. En effet, « Chafiik » veut dire « celui qui compatit » en arabe, ce qui fait de ce pseudonyme un véhicule de « [...] l'idée d'un contact avec l'autre, d'un échange[69] ». C'est d'ailleurs dans cette optique que Chafiik dit « [s]'amuse[r] avec la zique [:] En espérant qu'ça

---

[66] Nicole Fortin, *op. cit.*, p. 21.
[67] Maxim Chastaing, « Psychologie des jurons », *Journal de psychologie normale et pathologique*, 3-4, 1976, pp. 443-469.
[68] Dany Saint-Laurent, *op. cit.*, p. 32.
[69] Loco Locass, *Loco Locass : site officiel*, *op. cit.*

clique autour de [lui] » (p. 60, l. 16). Le rappeur est animé par son souci de l'autre qui le pousse à explorer toute une gamme de stratégies de séduction.

Dans « Potsot job » quand l'énonciateur parle de « [s]on ami Ivy » (p. 59, l. 24), il expose un lien déterminant. Ivy (Ivan Bielinski) est un poète, auteur-compositeur-interprète, performeur et slameur avec qui Chafiik a beaucoup d'affinités. Dans les années '90, Chafiik s'enthousiasme pour ses textes et joue un temps avec lui[70]. Ivy est un ardent promoteur du slam qu'il enseigne dans les écoles.

Toujours dans la chanson « Potsot job », le refrain, dont le contenu est intentionnellement souligné puisqu'il est répété plusieurs fois, dit « J'pense Qu'on est faits [sic] pour gagner Pas pour perdre Notre temps précieux Dans les jeux du hasard vicieux Qui fout l'bazar Dans l'utopie De ta vie » (p. 61, l. 13). Un jeu de mise en relation des identités naît de la cohabitation de la première personne du singulier « j' », avec le « on », avec le déterminant possessif « notre », puis finalement avec « ta ». Avec cet « énallage de personne[71] » on assiste à un « dédoublement diachronique du locuteur », pour reprendre l'expression de Drescher[72]. L'extrait introduit par « J'pense » voit son énonciateur se confondre dans un indéfini collectif du type « on », mis pour « nous » comme le veut l'usage oral, pour devenir un « tu »

---

[70] *Loc. cit.*

[71] Pierre Fontanier, *op. cit.*, p. 293. Pour Fontanier, l'énallage de personne est une figure du discours qui consiste en l'échange d'une personne contre une autre personne.

[72] Martina Drescher, *op. cit.*

également impersonnel (ailleurs dans le recueil, on retrouve ce même « tu » impersonnel dans « Tout est truqué, trop tronqué T'es comme traqué » (p. 16, l. 13) dont on comprend qu'il s'agit d'une assertion généralisée). Un dialogue s'installe. Il y a inclusion des instances énonciatrices qui paraissent échanger entre elles.

« Boom baby boom ! », faire connaître les autres en parlant de soi

Un énonciateur spécifique transparaît à quelques endroits dans « Boom baby boom ! ». Il s'agit de Batlam. Mentionnons tout d'abord l'occurrence « Batlam ! Slam ! » (p. 67, l. 4) qui dépouille le pseudonyme de son référent pour en faire ressortir la force phonétique, voire pour en faire une onomatopée. On comprend dès lors que le choix de Batlam n'est certainement pas étranger à la puissance sonore du mot. « Batlam », en plus d'être un des personnages de Claude Gauvreau dans sa pièce de théâtre *Les oranges sont vertes*[73], est un mot qui frappe. Le Batlam de Gauvreau était un héros vengeur et un défenseur de la modernité. Sébastien Ricard s'associe ouvertement au personnage. Et puisque « Slam ! » suit de près le mot « Batlam ! » dans le vers, on peut penser que l'énonciateur se saisit du « slam », genre qui relève de la poésie, comme d'une arme.

[73] Dans le refrain de « Boom [...] », une allusion évidente est faite à la pièce de Gauvreau dans « Je suis en guerre ouverte Les oranges sont vertes » (p. 66, l. 19).

Si, pour Ricard, le Québec est comme « le ghetto de l'Amérique[74] », la solution pour en sortir serait de connaître, puis de reconnaître, la culture québécoise. Dans cette optique, le fils de l'écrivain André Ricard soutient qu'il importe de « nommer nos artistes, citer nos écrivains[75] ». Cette prise de conscience se traduit, dans « Boom baby boom ! », par la référence à Gauvreau[76], dont nous venons de parler, citée à trois reprises dans le texte de cette dernière chanson. À l'échelle du recueil entier, plusieurs de ces références intertextuelles québécoises permettent au lecteur de situer le groupe Loco Locass au sein d'une communauté d'artistes d'ici. Effectuons un bref retour sur la chanson « Sheila, ch'us là » pour faire ressortir un passage qui illustre bien ce procédé : « Car il fait Beausoleil sur Desjardins qui ont Ducharme Et du haut Dumont nous nous Miron » (p. 25, l. 19). Claude Beausoleil, Richard Desjardins, Réjean Ducharme, Fernand Dumont et Gaston Miron ont grandement influencé Loco Locass. Il n'y a donc aucune surprise à retrouver leur empreinte (au sens propre et figuré) dans *Manifestif*.

Dans « Boom baby boom ! », notons que des références littéraires françaises marquent également l'image de l'énonciateur. Dans l'extrait « [écoute] Mon ramage, n'aie pas peur je tiens bien mon fromage » (p. 69, l. 9), l'énonciateur est par métaphore l'oiseau de la célèbre fable de La Fontaine *Le corbeau et le renard*. À

[74] Presse Canadienne, « Sébastien Ricard : chanteur, comédien. Amant des mots et de la langue », *Le Soleil*, 14 octobre 2003, p. B4.
[75] *Loc. cit.*
[76] Dans « Art poétik », une autre référence à l'œuvre de Gauvreau est faite : « "l'asile de la pureté" » (p. 104, l. 19) est intégré au vers, comme un hommage supplémentaire au grand auteur qui a écrit une pièce portant ce nom.

l'instar du corbeau, l'énonciateur est fier de son chant mais contrairement à lui, il prend garde à ne pas échapper son fromage. Il y a donc moyen de se faire entendre sans rien devoir sacrifier, pas même sous l'effet de flagorneries, selon la métaphore.

Pour revenir brièvement sur le chevauchement des sujets parlants dans *Manifestif*, prélevons de « Boom baby boom ! » l'extrait « L'anarchie de ma prosodie Ose te dire » (p. 67, l. 10). Un autre énonciateur apparaît : l'organisation des mots, ou le style si on veut, ici personnifiés, parleraient d'eux-mêmes. Plusieurs sujets parlants se superposent dans « Boom baby boom ! » pour constituer la structure polyphonique du discours.

« Isabeille et Biz », la présence de l'énonciateur dans la mise en valeur des pseudonymes

Pour exploiter la même veine que dans le dernier segment d'analyse, continuons de réfléchir sur l'utilisation des pseudonymes. Dany Saint-Laurent, dans son mémoire de maîtrise, traite abondamment de la question de l'identité dans son interprétation de *Manifestif*. Il y étudie entre autres « les pseudonymes adoptés, afin de comprendre comment l'artiste se positionne par rapport à l'individu et comment il caractérise sa démarche par la mise en place d'une identité rapoétique[77] ». Se nommer dans une chanson hisse la présence du locuteur-énonciateur au rang de sujet de l'œuvre. Si en plus le nom apparaît dans le titre de la chanson, comme dans « Isabeille et Biz », on peut déduire qu'une place de premier ordre est attribuée à l'énonciateur dans cette

[77] Dany Saint-Laurent, *op. cit.*, p. 3.

chanson. Probablement ce dernier profitera-t-il de l'occasion pour se faire connaître davantage, se révéler encore plus. Effectivement, « Isabeille et Biz » est la chanson la plus intime du recueil. Des allusions sexuelles y sont faites, constituant une ouverture sur la sphère privée de l'énonciateur, comme dans cet extrait du refrain : « Bises osées dans la rosée, j'ai les gènes érogènes » (p. 77, l. 22). À noter que, bien que l'orthographe des mots soit différente, « Bises » donne à entendre Biz. Même transformé, voire caché, le pseudonyme attire l'attention. Isabelle, la conjointe de Sébastien Fréchette à l'époque de la conception de l'album, devient Isabeille dans la chanson pour symboliquement marquer le lien d'intimité qui l'unit avec le chanteur – Biz suggère en effet le bourdonnement de l'abeille –.

D'une page à l'autre de *Manifestif*, les pseudonymes se relayent, rappelant constamment la présence de l'Énonciateur. Voici deux exemples : « Ch'us rien que Chafiik artiste à tics anti-statiques » (p. 16, l. 10) et « l'affluent verbeux de Snou[78] Le débit débile de Biz » (p. 25, l. 14). Dans le premier exemple, la caractérisation de l'énonciateur passe par l'association de ce dernier à un style particulier ponctué de « tics anti-statiques ». À l'inverse, dans le deuxième exemple, c'est la nature du style langagier utilisé qui est définie par la référence à l'énonciateur. Autrement dit, « à tics anti-statiques » est complément de Chafiik alors que « de Snou » est complément de « l'affluent verbeux » et que « de Biz » est complément de « Le débit débile ».

[78] Autre surnom de Sébastien Ricard, parfois agencé pour créer Snou de Batlam, comme sur le site officiel du groupe. Cet autre nom ajoute à la confusion des identités de l'énonciateur.

Comme l'affirme Dany Saint-Laurent, dans domaine culturel, l'usage d'un « pseudonyme sert à caractériser l'artiste et ses diverses démarches[79] ». C'est effectivement ce qui ressort des deux précédents exemples. L'inscription, dans le texte, du nom de l'énonciateur-rappeur peut ainsi avoir plusieurs fonctions dont on comprend déjà qu'elles sont toutes plus ou moins directement autoréférentielles.

Dans « Isabeille et Biz », toute la charge autoréférentielle du choix du pseudonyme « Biz » se révèle. « Biz » peut être le diminutif de « bizarre », le son de l'abeille ou encore la « bise » : froid mordant (typique des hivers québécois). Une autre hypothèse, celle-là redevable à Dany Saint-Laurent, est encore suggérée dans « Isabeille et Biz » qui ferait de « Biz » la « bise », renvoyant à « baiser », dans tous les sens qu'on lui connait, incluant celui du rapport sexuel. Cette dernière hypothèse nous intéresse particulièrement parce que, pour Loco Locass, le rap constitue une manière de faire l'*Amour oral*[ement][80]. La charge sexuelle ainsi attribuée à l'art se reflèterait dans l'adjonction « Biz / bise ». En effet, l'association évoquerait la relation amoureuse selon laquelle l'auteur et son art se construisent mutuellement, en se définissant continuellement l'un dans l'image de l'autre et inversement. L'énonciateur est passionné d'amour dans ce texte, mais dans « La casse du 24 », c'est une autre passion, chargée de révolte, qui se fait entendre.

---

[79] Dany Saint-Laurent, *op. cit.*, p. 14.
[80] Titre du deuxième album du groupe.

« La casse du 24 », quand la passion parle

On croirait que c'est la rage elle-même qui parle dans « La casse du 24 » tellement le ton du texte est explosif par rapport au reste du recueil. L'énonciateur n'y va pas par quatre chemins pour invectiver son interlocuteur qu'il traite, dès les premières strophes de la chanson, de « larve » (p. 83, l. 4), de « jeunesse de chien » (l. 16), de « p'tit criss » (l. 23), de « jeunesse chienne » (l. 28), etc. Fontainier nomme « imprécation[81] » cette figure rhétorique où la fureur et la vengeance éclatent sans connaître de frein ni de mesure. L'ouverture de la chanson se fait dans ces termes : « J'accuse » (p. 83, l. 1), référant au pamphlet d'Émile Zola. Dans la conclusion de sa légendaire lettre au président de la république, Zola écrit : « Ma protestation enflammée n'est que le cri de mon âme[82] ». Quelque cent ans plus tard, « La casse du 24 » est le produit du « fiel [des Locass qui] fuse » (p. 83, l. 2) à la remémoration de la tournure dévastatrice qu'avait prise la manifestation du rassemblement pour l'indépendance nationale de 1968, lors du défilé de la St-Jean-Baptiste. La conduite scandaleuse des émeutiers comme des policiers en cet historique « lundi de la matraque » est qualifiée d'« atteinte envers La notion d'émancipation des nations » (p. 85, l. 10) dans la chanson. C'est dire à quel point le préjudice est grave pour Loco Locass, qui le dénonce presque comme un crime contre l'humanité.

---

[81] Pierre Fontanier, *op. cit.*, p. 434.

[82] Émile Zola, « J'Accuse... ! : Lettre à M. Félix Faure, Président de la République », *L'Aurore*, Paris, no 87, jeudi 13 janvier, 1898, p. 1; ou [En ligne], http://www.cahiers-naturalistes.com/jaccuse.htm, (Page consultée le 2 mars 2013).

Du coup, l'usage de « J'accuse » tend à confondre les énonciateurs. De plus, parce qu'elle est performative, elle devient un acte de langage simultanément endossé par plusieurs instances énonciatrices. Lorsqu'en spectacle, Biz interprète la chanson d'une voix agressive, il prononce le « j'enrage ! » (p. 85, l. 16), seul mot du vers, en donnant une dimension encore plus performative aux paroles. Étant donné que *Manifestif* regorge de performatifs, on assiste à une exhibition du procédé. En d'autres mots, la quantité d'occurrences frappe, ce qui met en vedette le pouvoir concret du langage. Voici quelques exemples tirés de d'autres chansons du recueil : « j'acte avec jactance » (p. 89, l. 3); « je délire lyriquement » (p. 104, l. 19); « Je jure » (p. 128, l. 21). À noter qu'il y a redoublement de la portée autoréférentielle de ce type discours lorsqu'il est chanté sur scène. Comprenons que l'immédiateté liant le rappeur aux mots, à ce moment précis, amplifie l'effet de simultanéité caractéristique des actes de langage.

« Priapée la p'tite vite », l'énonciateur en tenue de camouflage?

Dans « Priapée la p'tite vite », l'énonciateur réaffirme sa présence sur un autre ton. Cette fois, il s'avoue, en toute confidence, inférieur à l'image qu'il a pu donner de lui-même jusque-là. En effet, le vers « J'ai d'l'air fort mais dans mon for J'sais pus où ch'us, j'ai jamais su mais chut » (p. 89, l. 27) révèle une identité placée sous le signe de l'incertitude. On retrouve ce même procédé dans « Malamalangue », lorsque le questionnement « Où est ma langue? Où est mon esprit? Où suis-je? Qui suis-je? Où vais-je? Où vis-je? » (p. 50, l. 10) marque l'égarement en même temps qu'il donne à

lire une inversion du « Où vis-je? Où vais-je » du poème « Soir d'hiver » d'Émile Nelligan. Nous remarquons également que le texte de « Priapée la p'tite vite » est relevé d'une disposition visuelle résolument différente d'une page à l'autre. Notre attention s'en trouve stimulée pour découvrir que la première page est en quelque sorte un calligramme en forme de « bonhomme » (voir l'annexe IV).

S'agirait-il d'une représentation de l'Énonciateur? Les vers de la deuxième page, au contraire, se juxtaposent sans aération pour former un bloc chargé, sans majuscule ni point (voir l'annexe V). Cette disposition crée une surcharge qui s'accorde au trop plein émotif exprimé par le locuteur dans ces lignes. Finalement, le calligramme de la troisième page (nous l'avons reproduit à la page 66 de ce mémoire) donne à voir un jet qui s'étend en une sorte de coulée liquide évoquant le sperme expulsé de la « verve Turgescente, Dure, gorgée d'sens » (p. 89, l. 15) de l'énonciateur. Quoi qu'il en soit, dans « Priapée la p'tite vite », la disposition des mots participe à la caractérisation de l'énonciateur qui s'y trouve reflété. Il se pourrait que ce soit encore pour exprimer cette idée d'omniprésence de l'énonciateur à toutes les strates de l'œuvre que le patronyme de Sébastien Ricard, l'auteur de cette chanson, se trouve camouflé, dans « j'*ris car* j'me sens comme Icare, c'est bizarre, j'entends comme mon père » (p. 90, l. 11, je souligne). L'oreille attentive entend effectivement « le père de l'auteur », ou du moins son nom de famille : Ricard.

« Médiatribes », quand la parodie (autodérision) introduit une prise de position sérieusement assumée par l'énonciateur

Dans *Manifestif*, le manifeste passe par le festif, comme le mot-valise le sous-entend. Or, notre hypothèse (selon laquelle le manifeste de Loco Locass – en d'autres mots le programme locassien – s'attaque à la question identitaire des Québécois) doit trouver son compte dans le penchant ludique de *Manifestif*.

Le philosophe américain Richard Shusterman, dans son article « Le divertissement : une question pour l'esthétique », reprend en ses mots l'idée que Nietzsche et Montaigne ont déjà développé à savoir « [qu']un souci de soi sérieux conduit à se distraire de soi par l'amusement[83] ». Ce cheminement est particulièrement illustré dans la chanson « Médiatribes », qui lie le concept rhétorique d'ironie à celui d'une certaine théâtralité. En effet, à la première page de la chanson, l'énonciateur s'y « costume » pour jouer deux rôles caricaturés. Un journaliste s'entretient avec ce qu'on suppose être son directeur de rédaction. Ils échangent des propos graves qui choquent par la manière froidement intéressée avec laquelle ils sont amenés. L'ironie de la scène révèle la présence critique du locuteur-scripteur qui aménage un dispositif énonciatif de façon à mieux faire ressortir son mépris pour ses personnages. Une certaine polyphonie travaille le texte : les locuteurs (ou les rappeurs) se jouent des journalistes sans cœur voire déshumanisés par leurs intérêts professionnels, lesquels

[83] Richard Shusterman, « Le divertissement : une question pour l'esthétique » dans *Groove : enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*, sous la direction de Patrick Roy et Serge Lacasse, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2006, p. 30.

priment la gravité des événements couverts. C'est alors flagrant : il y a parodie et l'énonciateur n'est plus tout-à-fait lui-même puisque son « je » présuppose un travestissement porteur de dérision.

> *– J'ai une bonne nouvelle : à la maternelle, pendant qu'y jouait à la marelle, un ti-cul s'est fait ouvrir la cervelle à coups de pelle – Intéressant, t'as des photos? – Évidemment – Y'a-tu du sang? – Non mais on distingue clairement les filaments blancs de l'encéphale de l'enfant sur ses vêtements – Excellent ! Je veux la réaction des parents* [...][84].

La table est ainsi mise pour la suite de la chanson qui prend une forme radicalement différente. En effet, dans les strophes qui suivent, l'énonciateur critique revient sur la scène dans le mot-valise construit à partir des mots « média » et « diatribes », on entend « mes diatribes ». Le déterminant possessif marque l'entière appropriation de l'énonciateur de ces diatribes, dont on note au passage qu'elles sont par essence expressives, amères voire injurieuses. Et pour terminer, comme à la fin de chacune des chansons du recueil, le symbole du groupe fait office de signature à la fin de « Médiatribes » pour que l'endossement soit sans équivoque.

« Art poétik », l'art poétique : poème didactique qui donne un accès privilégié à la thèse artistique de l'auteur

L'art poétique est une poésie didactique qui énonce les principes de composition et de style propres à une conception artistique. De tout le recueil, « Art poétik » est la chanson qui recèle le plus grand nombre de répétitions du pronom personnel « je ». Les vers « Je veux être à fleur de peau » (p. 103, l. 1, 4, 10; p. 104, l. 1) et « Je veux

[84] « Médiatribes », p. 95, l. 1, Loco Locass souligne.

être à fleur de mot » (p. 103, l. 12, 16, 19) se répètent, la deuxième variante succédant à la première comme si « peau » et « mot » étaient interchangeables dans cette quête de sensibilité poétique.

La mise en abyme est reprise cette fois sous la forme du morcellement de l'énonciateur qui dit « Je veux [...] Comme un chat guetter l'oiseau-mot qui bat la chamade en moi » (p. 103, l. 16). Ce que nous cherchons à souligner dans cet extrait, c'est que l'introspection de l'énonciateur-chat découvre un autre être paradoxalement constitutif de son identité : l'oiseau-mot.

Et nous pourrions sans doute voir dans la répétition du vers « Je veux être à fleur de peau » une référence intertextuelle faite à l'album de Pauline Julien[85], figure associée au féminisme, *Fleur de peau* (1980) si on considère que d'autres références sont faites au féminisme comme dans les vers : « J'extrapole sur du Louki [*sic*] Bersianik[86] Épique et chaotique La quête s'achèvera-t-elle le 8 mars[87] dans un lavomat typique? ». Il faut d'ailleurs relire l'œuvre féministe de Julien, toute basée sur l'écriture du corps, pour avoir un autre exemple du pouvoir des mots à incarner

[85] « Son nom est pour plusieurs personnes synonyme d'engagement politique pour l'autodétermination du Québec et pour la cause féministe. Elle a d'ailleurs écrit tout un répertoire de chansons décrivant l'univers féminin. » Danielle Tremblay et Yves Laneville, *La chanson du Québec et ses cousines*, « Les bâtisseurs de la chanson québécoise : Pauline Julien », [En ligne], http://www.chansonduquebec.com/bio/julien.htm, (Page consultée le 17 mai 2013).

[86] Son roman *Euguélionne*, publié en 1976, est considéré comme le premier grand roman québécois d'inspiration féministe.

[87] Journée internationale des femmes. Le 8 mars 1977, les Nations Unies officialisent la journée internationale des femmes.

l'idéologie. Qu'on soit homme ou femme, blanc ou noir, les mots ont le pouvoir de rassembler les hommes; du moins est-ce cela que suggère l'image « [d]es coutures textuelles de l'humanité » (p. 105, l. 8) créée par Loco Locass dans cette chanson. Le « Poète » est ainsi décrit dans son pouvoir de porter la parole, dans son rôle d'interprète, ou d'intermédiaire, entre le monde et l'être humain. « J'ai 300 000 ans d'hommes et de femmes qui crient à bout portant Dans mon sang » (p. 105, l. 9) donne la parole à un énonciateur héritier de toute l'histoire de l'humanité. Profitons-en pour souligner qu'au moins deux autres chansons du recueil contiennent cette même idée d'un projet poétique fondé sur le concept d'identité. Prenons en guise de premier exemple un extrait de « Malamalangue » : « je couche Mes mots pour 7 millions[88] de cocus sans colonne verbale » (p. 51, l. 7). La réflexivité permet à Loco Locass de retourner au peuple son image, éclairée par le processus artistique. Un deuxième exemple se trouve dans « Manifestif » avec le vers « Ça fait 27 000 ans que j'te parle avec mon sang » (p. 17, l. 25). En reculant de 27 000 ans, on retrouve les plus anciennes peintures rupestres, premières traces d'activité artistique si l'on veut[89]. Pour lier leur peinture, les hommes préhistoriques utilisaient notamment du sang, ce qui n'est pas sans rappeler la police d'écriture utilisée sur la couverture du recueil, comme une peinture rouge vif étendue avec le doigt, comme du sang... Juste au-dessus du titre, le logo de Loco Locass, sommaire et dépouillé, fait penser à des

[88] 7 millions renvoie à la population approximative du québec en 2000.
[89] Jeanne Gerval-Arouff, « Art primitif : La grotte ornée de Sormiou, 27 000 ans de peintures rupestres », [En ligne], 13 décembre 2003, http://presse.ffspeleo.fr/article.php3?id_article=418, (Page consultée le 11 avril 2013).

dessins préhistoriques. On y voit trois silhouettes qu'on associe aux membres du groupe (voir l'annexe I).

Le miroir de l'autoréférence est partout dans « Art poétik ». Que tant de « je » côtoient un vaste champ lexical organisé autour du thème « fleur » nous fait d'ailleurs penser au mythe de Narcisse (aussi le nom d'une fleur), obnubilé par son reflet dans l'eau. L'angle du miroir est changeant dans « Art poétik », nous permettant de focaliser tour à tour sur différents énonciateurs. Dans le vers « Je suis fou, ouf !, content de m'entendre le dire » (p. 104, l. 20), l'énonciateur s'écoute lui-même dans un dédoublement sensible. Il se juge lui-même, comme devant un miroir formellement représenté par la symétrie des mots « fou/ouf ». Ailleurs encore, l'énonciateur « [s]e mire dans [le credo] de Miron » (p. 105, l. 3). On remarque que la réflexivité est un procédé essentiel dans cet art poétique. Ce qui fait que la condition de réussite de l'« art poétique » est alors remplie. Comme l'émet Noël Audet, « il faut, prêchant quelque chose, prêcher aussi d'exemple, il faut que l'aspect didactique du discours soit parfaitement intégré à ce que l'on peut nommer en définitive la visée poétique[90] ». La visée poétique de Loco Locass, on commence à s'en douter, va de pair avec l'expression de soi.

[90] Noël Audet, « Ces étranges poèmes qui se disent « art poétique », *Études littéraires*, vol. 22, no 3, 1990, pp.101-111.

« I represent rien pantoute », se décrire par dissociation, puis par association

Le lexique du rap que dresse Olivier Cachin dans *L'offensive rap* recèle le mot « represent ». La définition va comme suit :

> Represent : terme par lequel le rapper signifie son appartenance à un courant musical ou à un quartier. « I represent Brooklyn (je suis là pour Brooklyn) », dit souvent le rapper Guru. « I represent hip hop (j'incarne le hip hop) », déclare KRS-One[91].

Le « I represent rien pantoute » des Loco Locass revêt dès lors plusieurs degrés de signification. Par l'utilisation de l'expression typique, c'est à la fois l'inscription dans la tradition du courant, à la fois le désir de s'en démarquer qui est signifié. Le rappeur se joue du rap et le joue tout à la fois. Une accusation est portée contre les grosses têtes de l'industrie qui sont jugées pitoyablement superficielles : ce sont eux, le « I ». Le « je » anglicisé déguise alors l'énonciateur le temps de la parodie. Mais cette identité d'emprunt se dissout rapidement pour être dénigrée dans les lignes qui suivent. Ce va-et-vient entre le rap qu'on montre et le rap montré confirme la nécessité d'une théorie en actes. Le recours à l'identité est, selon Nicole Fortin, une façon pour l'énonciateur de se désigner comme porte-parole compétent. « Ce dernier se construit une identité, une personnalité qu'il soumet à son auditoire afin d'être jugé apte à tenir le point de vue qu'il adopte[92]. » Dans « I represent rien pantoute », ce procédé est justement mis sous les projecteurs lorsque Loco Locass chante « J'me sens habilité à débiter mon identité dans la cité » (p. 113, l. 13). Mais quelle est-elle

---

[91] Olivier Cachin, *L'offensive rap*, coll. « Découvertes Gallimard », no 274, Paris, Gallimard, 1996, p. 102.
[92] Nicole Fortin, *op. cit.*, p. 25.

cette identité ? Nous savons déjà que ce n'est pas celle des « rappeurs péroreurs » (p. 112, l. 4) qui ne « represent rien pantoute » comme le dit le titre de la chanson. Certainement pas non plus celle des « starlettes qu'on achète » ou encore des « pseudo-stars locales » (p. 111, l. 22) desquelles le « je » « dénonce l'attitude » (p. 111, l. 22). C'est donc par opposition à d'autres artistes, dénigrés par l'énonciateur qui les appelle notamment « [s]es supers pairs superficiels » (p. 111, l. 16), que le « je » définit son identité d'artiste dans la première moitié de la chanson. Puis l'assertion « on est différents » (p. 113, l. 4) marque le pivot de la stratégie qui se recentre sur l'énonciateur pour montrer ce que lui fait de différent : « Tu vois, ch'us Québécois » (p. 113, l. 7). Un peu plus loin, le « je » se compare à « Tshimanga Biakabutuka » (p. 113, l. 18), un joueur de football des Panthers d'origine québécoise dont la position à l'escouade offensive fait de lui un attaquant. L'association du « je » à ce personnage lui permet de dire avec encore plus d'impact son intention de « fonce[r] dans l' tas » (p. 113, l. 16) avec son rap comme cela se fait physiquement dans le sport de contact. Finalement, le vers « J'reste loquace, fidèle à c'que j'suis » (p. 113, l. 22) exprime que la prise de parole est l'acte qui permet au locuteur d'affirmer son identité.

« Vulgus v/s Sanctus », le « je » partisan; la missive : une forme signée « énonciateur »

Sur la page titre de la chanson, il y a un macaron avec la photo de René Lévesque, icône du souverainisme au Québec. Au verso de la page, l'envers usé de l'épinglette (elle a donc déjà été portée plusieurs fois) est représenté. Cet objet qu'est le badge

connote l'adhésion du sujet qui le porte à un mouvement, une idéologie, un évènement, un groupe, etc. L'énonciateur affiche son appartenance à un parti et se détermine clairement.

À la suite de la chanson « Vulgus v/s Sanctus », une « lettre » est écrite à l'intention de Lulu, surnom donné à Lucien Bouchard, premier ministre du Québec de 1996 à 2001. La dominante expressive de ce texte est donc renforcée par la forme choisie. La signature « Loco Locass » qui clôt la lettre est un acte d'endossement explicite de la part du groupe qui réitère la présence d'un énonciateur qui s'affirme[93].

À la page suivante, les paroles de « Vulgus v/s Sanctus » réapparaissent dans le désordre sous la forme d'un bloc de mots, pêle-mêle (voir l'annexe VI). À la manière d'un mot caché, des lettres en caractère gras forment, si on prend la peine de les rallier, « olla-podrida[94] » dont le sens figuré est celui de mélange hétéroclite. Ainsi, le lecteur peut, l'espace de quelque temps, oublier la présence de l'énonciateur en acceptant l'apparent arbitraire qui régit la succession des mots dans cette page. Pourtant, de cet amalgame émerge un mot fort signifiant dans le contexte. Comme s'il

---

[93] Notons au passage que Loco Locass associe parfois son œuvre à une sorte de missive comme dans « Boom baby boom » : « Check mon encyclique » (p. 67, l. 2).

[94] Mot espagnol qui signifie pot-pourri et qui était souvent employé pour rendre compte de la diversité nationale de la Macédoine. Également un mot d'argot musical signifiant « Représentation à bénéfice, où l'on fait entrer de tout, du chant et de la danse, du drame et du vaudeville, de l'opéra-comique et de la tragédie ». Alfred Delvau et Gustave Fustier, *Dictionnaire de la langue verte*, Paris, Flammarion, 1889, p. 317.

voulait vérifier que son lecteur demeure bien attentif, l'énonciateur se présente ostensiblement comme maître et organisateur de son œuvre.

« L'assaut », l'énonciateur combattant

La chanson finale du recueil représente une occasion supplémentaire pour l'énonciateur de se révéler. De ce fait, l'énonciateur de « L'assaut » choisit « le combattant » comme ultime image de lui-même. Dans « Le char d'assaut Loco Prend la scène d'assaut » (p. 127, l. 1), la métaphore du puissant véhicule militaire installe l'idée du mouvement par la mobilité qu'offre la machine de guerre. Il s'agit en l'occurrence « D'une guerre Langagière » (p. 128, l. 16) que les Locass comparent à « un bon match de boxe » (p. 129, l. 4) dans lequel ils joueraient « Les coqs » (p. 129, l. 5). Le mot « coqs » peut ici être interpréter au sens de la catégorie de boxe des poids plume. La page titre de la chanson offre un visuel : Loco Locass sur scène comme à l'attaque (voir l'annexe VII). Chafiik donne l'impression qu'il « allonge une gauche » de par sa posture. En extrapolant on comprend qu'il s'agit bien moins ici du poids léger que du poids de la plume en tant que symbole de l'écriture[95]. L'image des coqs s'accorde aussi avec la fierté que disent ressentir les locaux (p. 128, l. 18 et p. 129, l. 6), ni plus ni moins fiers comme des coqs. Le chant du coq est communément associé à l'annonce du jour nouveau. Le chant des Loco-coqs augurerait-il lui aussi une révolution, un jour nouveau ? Quoi qu'il en soit, l'énonciateur, aguerri plus que

[95] Loco Locass reprend la métaphore plus tard (2005) avec son recueil de textes *Poids plume* qui présente, sur sa couverture, l'image d'un « ring ». Sur le ring, poings levés munis de gants de boxe, prêt au combat, un vieillard : C'est une réappropriation de « Un vieux de " 37 " », par Henri Julien en 1916, symbole de l'esprit révolutionnaire du Canadien-français, des patriotes.

jamais en cette fin de recueil, brandit « Comme une unique épée [...] pour Communiquer » (p. 129, l. 14). Comme quoi *Manifestif* n'est que l'inauguration du combat...

Conclusion

Tantôt éminemment distinctes, tantôt similaires, les instances énonciatives se côtoient, s'entremêlent, se jouent l'une de l'autre et ne cessent d'attirer l'attention sur elles-mêmes. L'énonciateur se dédouble sous nos yeux en recourant à des identités génériques (il s'apparente au rappeur et au poète) ainsi qu'à des figures religieuses, divines ou mythologiques. L'omniprésence d'un « je » en pleine définition de lui-même nourrit le paradigme identitaire. Le vocabulaire axiologique et les champs sémantiques autoréférentiels amplifient le narcissisme du texte. Le rythme, en tant qu'empreinte de l'énonciateur, est rehaussé par l'image de l'écho qui se perpétue en véritable duplicateur de l'instance énonciatrice. Le travestissement et le pastiche en tant que jeux identitaires sont également mis à profit dans *Manifestif*. L'énonciateur prend le soin d'accentuer le jeu de rôle pour mieux faire valoir la contribution du discours à la construction identitaire. Les sacres nous ont ouvert les yeux sur une réalité linguistique propre au peuple québécois, par conséquent, directement en lien avec son identité. L'énonciateur qui exploite habilement le sacre révèle par la même occasion la contribution réciproque de l'être sur le langage et du langage sur l'être. Dans une autre chanson, l'énonciateur parle des influences artistiques qui ont contribué à faire de lui ce qu'il est. De cette manière, nommer ses artistes, comme

dire sa culture, lui permet de consolider son identité. La mise en avant-plan de l'utilisation des pseudonymes rappelle encore l'omniprésence de l'énonciateur qui ne cesse de « se dire » au fil du recueil. Une nouvelle mise en abyme ressort du morcellement de l'instance énonciatrice. Après avoir puisé dans plusieurs stratégies pour se révéler, l'énonciateur attire encore l'attention lorsqu'il joue à cache-cache à travers des calligrammes. L'introduction à la chanson « Médiatribes » constitue une parodie mettant en scène des personnages. Le jeu critique est rapidement pointé du doigt par son homologue sérieux que sont les diatribes acerbes qui lui succèdent. Évidemment, il fallait que toutes ces observations soient étayées dans « Art poétik » pour confirmer que la présence marquée de l'énonciateur est un point important de la construction de l'œuvre. L'art poétique, en tant que poème didactique, donne un accès privilégié à la thèse artistique de l'auteur et comme de fait, « Art poétik » est une chanson où la profusion de « je » côtoie un brouillage des instances énonciatrices (tantôt c'est un Biz fragmenté puis dédoublé qui parle, tantôt c'est le Poète, etc.). L'énonciateur se décrit même par dissociation à certains endroits dans le recueil, puis par association. Il « se dit » toujours, que ce soit par la positive ou la négative. Une constante se dégage donc : l'énonciateur se dit de manière à mettre en valeur la contribution de l'expression sur l'identité. La forme de la missive qui ressort à quelques endroits dans les différentes chansons met en scène un énonciateur qui signe sa lettre pour mieux l'endosser. Pour que le message fasse son chemin au-delà du recueil, le texte de clôture doit percuter. L'utilisation de l'image de l'énonciateur-combattant est appropriée à la tâche puisqu'elle réitère la corrélation parole-acte qui

garantit l'impact (au cœur de la réussite de *Manifestif*) du discours sur l'identité. En somme, avec la mise en avant plan de l'énonciateur, c'est toute la dimension pragmatique qui est au cœur du discours critique de *Manifestif*. Comme l'explique Catherine Kerbrat-Orecchioni, le concept d'autoréférentialité englobe plus que les traces de l'énonciateur dans le texte. Elle s'étend à toutes « les relations qui se tissent entre l'énoncé et les différents éléments constitutifs du cadre énonciatif[96] ». De ce fait, il convient de s'intéresser au plan de l'énoncé pour voir comment l'autoréférence peut, d'une autre manière, renforcer la dynamique pressentie jusqu'ici : l'interrelation qui caractérise l'auteur, l'œuvre, le récepteur, l'identité collective et culturelle.

[96] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, p. 30.

Chapitre II – Mise en scène de l'énoncé : le langage devient objet du discours; la rapoésie est un métalangage

Après avoir analysé l'énonciateur, Janet Paterson nous invite à considérer l'énoncé. Pour démontrer le caractère autoréférentiel de *Manifestif*, il importe de scruter plus d'un niveau textuel afin d'apprécier l'omniprésence du phénomène. Poursuivons sans plus tarder notre examen de *Manifestif* en focalisant notre attention sur l'énoncé.

Le terme « énoncé » est ici à prendre au sens que lui donne Benveniste[97], c'est-à-dire au sens de phénomène variable lié à l'activité de langage en situation dans un « je-ici-maintenant ». L'énoncé est relié à un contexte et il fournit le sens en fonction de la compréhension et de l'interprétation. Autrement dit, il s'agit d'un construit de l'énonciateur en fonction de sa situation spatio-temporelle, des énonciataires auxquels il s'adresse et du message qu'il veut faire passer. Il y a aussi une distinction histoire/discours qu'il faut garder en tête. Dans *Manifestif*, le texte est plus près du discours donc le « je » est on ne peut plus ancré dans la situation d'énonciation.

Comme on l'a déjà souligné, si le plan de l'énonciation est celui du dire[98], le plan de l'énoncé est pour sa part celui du dit. Sur ce plan, la réflexivité se repère en fonction des références faites à tout ce qui s'apparente au « textuel », au « langage », au « discours » (c'est, ni plus ni moins, lorsque l'écriture se signifie elle-même). Dans le

---

[97] Émile Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », *Problèmes de linguistique générale*, II, Paris, Gallimard, 1974, pp. 79-88.
[98] Janet Paterson, *op. cit.*, p. 19.

chapitre précédent, l'énonciateur se dévoilait en affichant ostensiblement son rôle dans l'œuvre. Voyons comment les mots en viennent eux aussi à attirer l'attention sur eux-mêmes.

L'autoréférence du texte naît avec la mise à nu des mécanismes du discours. Par exemple, dans la phrase « Mon manifeste fesse festivement » (« Manifestif », p. 13, l. 13)[99], la réflexivité agit en quatre temps. Premièrement, un énonciateur « je » endosse une prise de parole grâce au déterminant possessif « mon ». Deuxièmement, il qualifie la forme même de cette prise de parole en l'associant au « manifeste » qui peut soit être une « déclaration publique et solennelle, par laquelle une personnalité ou un groupement politique expose son programme, justifie sa position », soit un « exposé théorique lançant un mouvement littéraire » (*Le grand Robert de la langue française*). Troisièmement, il parle de l'impact qu'a cette prise de parole : elle frappe, ou « fesse », pour reprendre ses termes. Enfin, quatrièmement, par l'entremise de l'adverbe « festivement », une précision encore supplémentaire nous est donnée quant à la manière d'opérer du discours en cause.

Dany Saint-Laurent remarque que « les polices de caractères utilisées pour la mise en page des textes s'apparentent, et en certains endroits sont identiques, à celles qu'on retrouve dans l'édition originale du *Refus Global*, le manifeste par lequel les

[99] Dans ce deuxième chapitre, toutes les références faites au recueil seront présentées sous cette forme, renvoyant au titre de la chanson (abrégé autant que possible), au numéro de la page, puis de la ligne dans le corps du texte.

Automatistes montréalais [en 1948] ont livré une analyse sociologique très critique de la société québécoise de l'époque[100] ». Ce clin d'œil contribue à inscrire l'œuvre dans une littérature d'idées et dans une pratique ludique du langage.

Il y a donc un discours sur « la prise de parole » dans *Manifestif*. On constate alors une surdétermination du processus autoréférentiel à cause justement des fonctions pragmatiques du discours qui sont l'objet même du discours. Concrètement, nous nous proposons dans ce chapitre d'étudier les procédés textuels qui contribuent à mettre sous les projecteurs la pragmatique du discours. Nous relèverons le plus de figures de style possible (des métaphores aux jeux phonétiques/graphiques, etc.), afin d'élaborer un portrait des formes revêtues par l'autoréférence sur le plan de l'énoncé.

Tout d'abord, sur le plan thématique de *Manifestif*, nous verrons que la mise en abyme, la métaphore, la litote, la personnification ainsi que l'ironie portent souvent sur la langue d'une manière particulièrement autoréférentielle.

[100] Dany Saint-Laurent, *op. cit.*, p. 48.

Puis, sur le plan formel de l'œuvre, nous constaterons que l'harmonie imitative, le télescopage, la répétition, le champ lexical et l'inversion sont des procédés qui supportent facilement une surcharge sémantique.

Plan thématique

a. La mise en abyme

Dällenbach considère qu'est « mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spécieuse[101] ». La mise en abyme repose entièrement sur la notion de réflexivité, et toute réflexion est donc porteuse de surcharge sémantique. Un énoncé devient réflexif grâce à « la relation de dédoublement qu'il avoue avec l'un ou l'autre aspect du récit[102] ».

Aussi la mise en abyme est-elle la figure réflexive par excellence. « Comme processus de redoublement, la mise en abyme agit d'une façon tellement magistrale qu'on a tendance à y voir l'unique manifestation de l'autoreprésentation sur le plan de l'énoncé[103]. » Y faire allusion dans une œuvre, c'est dénuder un procédé de fabrication de cette œuvre. Nous avons déjà évoqué la mise en abyme dans le premier chapitre. Sur le plan de l'énoncé, on la retrouve notamment associée au champ lexical portant sur l'autoréférence. Nous y reviendrons plus loin dans le chapitre sous le

---

[101] Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 52.
[102] *Ibid.*, p. 63.
[103] Janet Paterson, *op. cit.*, p. 28.

thème du « champ lexical ». Notons toutefois au passage que des mises en abyme sont flagrantes dans *Manifestif*. Dans certains vers, le procédé figure textuellement et réussi à rehausser la portée autoréflexive de la mise en abyme. Par exemple, « Mes aspirations légitimes s'abîment[104] dans l'abîme » (« Boom [...] », p. 65, l. 6) est un énoncé qui verse dans le pléonasme pour encore mieux attirer l'attention sur sa teneur spéculaire. Le même effet est produit dans « [je] me perpétue[105] dans l'pertuis d'la perpétuité » (« Priapée [...] », p. 90, l. 16) qui accentue au maximum (on dirait que l'énoncé n'en finit plus de finir) l'idée de perpétuité.

b. La métaphore

Manifestif regorge de métaphores à nature autoréférentielle. Une en particulier mérite qu'on s'y arrête : la métaphore de l'eau. C'est le journaliste Paul Choinière[106] qui a attiré notre attention sur l'importance des métaphores « aquatiques ou liquides » dans la poésie locassienne. Après une relecture attentive du recueil, nous avons été frappée par l'omniprésence de la thématique du « fluide » qu'on dirait presque inépuisable tant elle est reprise sous diverses formes au fil des textes. Tiré de la chanson « Sheila, ch'us là », voici un extrait présentant une série de métaphores toutes affiliées à l'aire sémantique du « liquide ».

---

[104] L'expression « s'abîmer » peut signifier « se plonger dans (qqch.) comme dans un abîme » tout comme il peut signifier « se détériorer » (*Le grand Robert de la langue française*).
[105] Se perpétuer dans la perpétuité est aussi assez pléonastique.
[106] Paul Choinière, « Car nous croyons que les mots sont le terreau des idéaux les plus hauts ». Entretien avec Loco Locass, *Spirale*, juillet-août 2002.

> L'odyssée du lys assoiffé d'indépendance [...] Jamais de mon vivant je ne veux voir endigué Le fleuve de ma nation dans un bassin folklorique Qu'on a chloré, coloré rouge et bilinguisé J'ouvre les vannes en amont, gare à l'inondation lyrique J'active ma salive, je me LOCOmotive Mon discours d'eau prend sa source dans ma bouche Et termine sa course en douce À l'estuaire de tes deux hémisphères Coûte que coûte mes mots dégouttent Sur son tympan goutte à goutte Écoute et goûte Mon babil habile hydrodynamique Qui coule *cool* le long de la rive rythmique)[107].

Cette longue métaphore filée s'étend de « l'odyssée du lys assoiffé d'indépendance », évoquant le périple d'Ulysse, jusqu'à « la rive rythmique » – retour au port ? En fait, tout le recueil est parsemé d'allusions hydriques. Dans « Langage-toi » on lit : « Le décompte goûte Amer Quand au compte-goutte Tu tombes et deviens goutte D'eau dans l'amère Amérique [...] Contre le tangage d'une langue qui ne s'arrime à rien » (« Langage-toi », p. 32, l. 1). La chanson « Malamalangue », quant à elle, débute avec ces mots : « Peuple à la mer À la merci des courants » (« Malamalangue », p. 49, l. 1). Mais en quoi ces références métaphoriques participent-t-elles à l'autoréférence du discours ? Le symbole miroitant qu'est l'eau renforce-t-il la réflexivité de l'œuvre ? Sans aucun doute. En fait, le symbole de l'eau peut être envisagé sur deux plans diamétralement opposés. L'eau est source de vie et source de mort, créatrice et destructrice. On sait qu'au Québec, le réseau hydrographique est une richesse naturelle qui a grandement influencé le développement de la nation. Afin de mieux saisir l'ampleur des allusions faites aux fluides dans *Manifestif*, analysons les plus

[107] « Sheila, ch'us là », pp. 23-25.

représentatives d'entre elles. Nous séparerons en deux catégories les citations invoquées selon qu'elles ont une connotation positive ou négative d'après leur contexte.

Dans l'extrait « Batlam ! Slam ! Lame de fond qui fond sur toi » (« Boom [...] », p. 67, l. 4), l'énonciateur s'associe à la vague soudaine qu'est la lame de fond. La puissance motrice du phénomène est mise en relief. L'eau en mouvement s'oppose à l'eau stagnante, corrompue. Revoyons le passage de « Sheila ch'us là », cité quelques lignes plus haut, pour le décortiquer davantage sous l'angle du mouvement. L'opposition stagnation/mouvance de l'eau se fait bien sentir dans « Jamais de mon vivant je ne veux voir endigué le fleuve de ma nation dans un bassin folklorique [...] J'ouvre les vannes en amont, gare à l'inondation lyrique » (« Sheila [...] », p. 25, l. 1). La métaphore contient l'idée que l'énonciateur a le pouvoir d'« ouvrir les vannes »; c'est en cela qu'il détient le moyen de réanimer la nation. Le cours d'eau, par ailleurs, est un symbole intéressant du fait qu'il est à la fois fixe et à la fois mouvant. Le lit du fleuve demeure le même, mais l'eau suit son cours de sorte que l'« on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve[108] ». Dans ces exemples, on perçoit une célébration de l'énergie cinétique de l'eau. L'eau a une connotation positive.

[108] Citation d'Héraclite.

Un peu plus loin, toujours dans « Sheila ch'us là », on lit : « J'active ma salive [...] Mon discours d'eau prend sa source dans ma bouche » (« Sheila [...] », p. 25, l. 5) qui amène l'idée de « la salive », un autre fluide à portée symbolique dans *Manifestif*. On connaît l'importance de la salive quand il s'agit de manger. Avaler, c'est aussi absorber, assimiler. Dans « Avale mon venin mollusque, suce jusqu'À ce que t'en tire [*sic*] un antidote Qui dotera ta glotte Pour le french universel » (« Malamalangue », p. 51, l. 7), le narrateur souhaite que son discours soit assimilé comme un remède contre la menace de l'assimilation linguistique, de la disparition du français par la domination de l'anglais. À l'opposé, « avale[r] de travers », c'est « ne pas admettre », voire refuser de se résoudre à une éventualité : « T'avales de travers quand sur un reel de Mary Travers Tu m'dis que l'démagogue gigue de guingois » (« Vulgus [...] », p. 120, l. 1).

La salive joue également un rôle dans l'acte de communication verbale. « Mon babil habile hydrodynamique » (« Sheila [...] », p. 25, l. 12) évoque bien cette relation conceptuelle. Lorsque la salive devient « crachat » (« Malamalangue », p. 53, l. 16), elle devient signe de provocation ou de mépris profond. Lorsque le « stylo [...] bave sa lave sur toi larve » (« La casse [...] », p. 83, l.4), c'est qu'il est calomnieux et incendiaire. Il va de soi que le « je » « veu[t] [...] avoir l'eau à la bouche » (« Art [...] », p. 103, l. 13) pour pouvoir prendre la parole et ainsi faire honneur au « crachoir » (« I represent [...] », p. 114, l. 7) qu'il prend. Notons au passage qu'un « baiser » (voire un « french » comme on le dit au Québec) est, jusqu'à

un certain point, un échange de salive qui symbolise l'adhésion inséparable d'esprit à esprit : « Ma bouche s'abouche à ta bouche Pis t'french en français Smack ! [...] Sache que c'est pour mieux t'embrasser » (« Manifestif », pp. 13-15). Remarquons qu'ici, le mot « embrasser » est employé à la fois au propre et au figuré. L'énonciateur fait la bise en même temps qu'il cherche à « inclure » l'énonciataire, à se le rallier. Il s'agit d'une syllepse de sens[109]. Lorsque Loco Locass fait l'*Amour oral*[110] à son public, il vise, par son art, à communiquer dans une sorte de communion bilatérale, autant que possible; il vise à partager ses points de vue, à proposer ses idées. L'échange des fluides corporels, qui survient principalement lors de l'acte sexuel, est aussi porteur de symbolique. La métaphore « des oraisons éjaculatoires[111] » (« Priapée [...] », p. 90, l. 3) repose sur le lien conceptuel qui associe le partage artistique – entre l'artiste et son public – à la relation sexuelle. L'exemple qui suit exploite cette métaphore qui se déploie en même temps qu'elle s'illustre, par sa forme anagrammatique.

J'
i
m
m
i
g
r
e

e n

[109] Bernard Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, éditions 10/18, 1984, p. 434.
[110] Titre du deuxième album du groupe.
[111] De « oraisons jaculatoires » : prières courtes et ferventes. Oraison peut également signifier un discours prononcé en public (*Le grand Robert de la langue française*).

g i c
l a n t

c o m m e

j' a c t e a v e c

j a c t a n c e[112]

Est littéralement suggéré par la disposition des lettres que le liquide spermatique gicle. J'immigre (projection de soi) en giclant (en éclaboussant) comme (comparatif) j'acte (agir ou jouer un rôle) avec jactance (attitude d'une personne qui manifeste la haute opinion qu'elle a d'elle-même, donc avec assurance : autre autoréférence). Comme on peut le constater, ces occurrences et bien d'autres montrent que les fluides corporels participent à l'autoréférence dans *Manifestif.*

En fin de compte, l'eau, sous sa forme dynamique, connote trois principales idées dans *Manifestif* : la création; un potentiel énergétique; puis la communication. Ces trois propriétés sont mises à contribution pour donner au symbole de l'eau une portée fortement autoréférentielle.

Après le côté positif de l'eau, voyons que son côté négatif est aussi exploité dans *Manifestif.* L'eau stagnante est propice à la prolifération de bactéries nuisibles. En phase avec ce donné, c'est toujours dans un sens péjoratif que Loco Locass utilise

[112] « Priapée [...] », p. 91, l. 1.

l'image de l'eau immobile. Par exemple, dans « J'en ai marre de macérer dans la mare De traîner comme un têtard Dans l'étang, en attendant En retrait, dans le marais de l'arrêt » (« Boom [...] », p. 65, l. 2). Effectivement, dans cette chanson, la métaphore en question est utilisée pour évoquer les baby-boomers et l'effet démobilisateur qu'ils créent en regard des générations suivantes, du fait de l'importance de leur masse. De la même manière, l'extrait « accroché à ton poste comme une algue à la roche » (« Boom [...], p. 66, l. 11) traduit le point de vue d'une nouvelle génération de jeunes adultes amers à l'endroit des boomers qui détiennent le monopole du marché du travail.

Dans « Vulgus v/s Sanctus » le narrateur rappelle qu'il demeure une possibilité de se déplacer sur l'eau stagnante, par bateau, encore faut-il le prendre, ce bateau. L'expression « manquer le bateau », qui signifie manquer une bonne occasion, est paraphrasée dans : « On t'offre de faire sortir le bateau de la bouteille Mais quand on largue les amarres tu restes au port » (« Vulgus [...] », p. 119, l. 14). L'inaptitude à quitter le port, c'est l'incapacité d'aller de l'avant, c'est le cantonnement dans une position conservatrice qui sert mal la culture Québécoise qui doit s'actualiser pour survivre. L'eau, quand elle stagnante, est corrompue. Elle connote clairement le dépérissement, d'abattement, la léthargie.

Nous avons parlé plus tôt des dimensions nourricière et créatrice de l'eau. Il faut maintenant convoquer la puissance et la force de l'eau. Si elle peut être animée d'un

courant vigoureux, elle peut, par-là, se montrer destructrice, mener à la perdition. Le plus souvent, c'est la situation de la langue, en tant qu'élément de base de la culture au Québec, qui est ainsi malmenée par la vague dans *Manifestif*. En effet, Loco Locass déplore « le tangage d'une langue qui ne s'arrime à rien » (« Langage-toi », p. 34, l. 15). De plus, l'extrait « Peuple à la mer À la merci des courants Dont la langue à vau-l'eau Navigue entre deux eaux Dont la culture dérive au large » (« Malamalangue », p. 49, l. 1) exprime la désolante désagrégation d'un peuple qui « devien[t] goutte D'eau dans l'amer Amérique » (« Langage-toi », p. 32, l. 4). Ailleurs encore, Loco Locass prend à partie l'image de la mer pour parler de la dégénérescence de la langue au Québec. Par exemple, cette métaphore : « L'insidieuse érosion du langage et ses suites me terrifient Je Suis l'homme calcaire en beau calvaire Devant les assauts séculaires d'une mer qui me sape les pieds » (« Malamalangue », p. 50, l. 12). Les occurrences sont nombreuses, si bien que la symbolique antinomique de l'eau apparaît dans toute sa force. Même son pouvoir de dilution est invoqué : « j'veux pas qu'mon peuple se fasse Dissoudre dans la saumure » (« Manifestif », p. 14, l. 2). Cette dernière métaphore redit le « conservatisme » à travers « la saumure », généralement utilisée comme conservateur d'aliments. L'auteur insiste sur le pouvoir néfaste de la solution amère (donc d'amertume) dont on craint, dans l'extrait, qu'elle dissolve le peuple.

D'entre tous les dangers liés à l'eau, la noyade est sans conteste le pire. Dans « La voix francoaphone [*sic*] est noyée sous le son du sax » (« Malamalangue », p. 49,

l. 20), le son du « sax », diminutif de saxophone qui convoque le monde « anglo-saxon », c'est la langue anglaise qui menace toujours de « noyer » le français au Québec. Loco Locass insiste de différentes façons sur l'importance de ne pas se laisser emporter par le flot, la vague, voire la marée, sans offrir de résistance. Lorsque les moutons « [m]ystifiés par la marée » (« La casse [...] », p. 85, l. 8) suivent bêtement le troupeau, ils sont condamnés pour leur manque de conviction idéologique dans un contexte d'urgence. Ainsi, l'eau sait être dévastatrice. Elle a la capacité d'endommager, de dissoudre, de noyer.

Reprenons les derniers vers analysés : « Mystifiés par la marée Les moutons, l'écume à la bouche, ont suivi » (« La casse [...] », p. 85, l. 8). Le signe de l'écume – terme sémantiquement rattaché au champ du mot « salive » – a attiré notre attention. La salive, tout à l'heure valorisée associée à travers l'association à la communication, devient, associée à la figure des moutons, symptôme d'abrutissement, de dégénérescence. La salive a donc elle aussi sa symbolique négative. Comme quoi l'ambivalence des symboles est prise en charge dans *Manifestif*. La dualité des images choisies, donc leur part de double, participe à la propension autoréférentielle de l'œuvre.

Bref, les métaphores rattachées au symbole de l'eau abondent dans *Manifestif*. D'emblée, la métaphore est une figure de style à effet réflexif du fait qu'elle est figure d'analogie ou de contiguïté sémantique. Lorsqu'elle repose sur l'image de

l'eau, sa portée réflexive se trouve renforcée étant donné les propriétés « miroitantes » de l'eau. Quand, en plus, la duplicité du symbole est mise en lumière par l'utilisation des connotations tant positives que négatives, la réflexivité atteint un nouveau sommet. Voyons maintenant comment la litote, autre figure d'analogie, peut elle aussi être mise au service de l'autoréflexivité.

c. La litote

La litote, au sens de Morier (cité par Dupriez[113]), consiste en une manière de dire beaucoup en peu de mots, de rester en deçà de la substance à exprimer. Dans la litote canonique de Corneille « Va, je ne te hais point » avec laquelle Chimène signifie son amour à Rodrigue, on remarque la présence d'une négation qui permet au lecteur de comprendre l'énoncé dans un sens contraire amplifié. Le même effet se produit avec les premières paroles de la chanson « Manifestif » : « Mon rap est pas trop pro-gansta[114] Y'est pas trop pro-ganja[115] C't'un topo pro-langage » (p. 13, l. 1). L'habileté des Loco Locass à s'approprier en partie le style rap tout en rejetant les caractéristiques dites « pro-gansta [*sic*]» et « pro-ganja » est remarquable : on dit qu'il ne l'est « pas trop » pour signifier clairement qu'il ne l'est pas du tout. On l'associe plutôt, encore une fois, à la force du discours : un « topo pro-langage ». En outre, le groupe Loco Locass profite de ce que le rap est originellement un véhicule de la culture. Alors que les rappeurs afro-américains traitent de la misère économique

[113] Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 277.
[114] Le gangsta rap, associé au mot « gangster », mélange des musiques funk mélodiques à paroles souvent ultra-violentes ou sexistes.
[115] Le ganja rap est un genre militant pour la cause cannabique.

et des conflits raciaux qui ont marqué leur culture, Loco Locass touche à une problématique depuis toujours déterminante pour l'identité des Québécois : la langue. Il est donc circonstanciel que Loco Locass veuille sortir « son » peuple de la pauvreté identitaire par la valorisation de l'expressivité : « C'est c'que j'fais avec mon rap [...] j'essaye d'être raccord avec mon histoire » (« Boom [...] », p. 68, l. 26). L'idiome de la communauté québécoise correspond à un mode de penser spécifique hérité de l'histoire, des générations passées. Promouvoir l'idiome, c'est inviter ses titulaires à reprendre contact avec l'essence de leur communauté.

Nous pourrions énumérer d'autres litotes apparaissant dans *Manifestif*, ne serait-ce que celle-ci : « La cure C'est de ne pas s'emmurmurer vivant » (« Langage-toi », p. 32, l. 11). Dans cet exemple, l'autoréférence[116] et la litote s'enrichissent l'une l'autre. Notons qu'il est significatif que plusieurs litotes aient précisément pour sujet la langue (écrite, parlée) et d'autres moyens d'expression dans *Manifestif*. Le phénomène contribue assurément au mouvement de retour sur soi du vers si particulier qui émane de l'œuvre. Voyons maintenant comment la personnification peut, elle aussi, supporter l'autoréférence.

d. La personnification

La personnification est un jeu d'identité en ce qu'elle fait d'un être inanimé ou d'une abstraction un personnage réel. La plus significative, dans le contexte de notre étude,

[116] Celle-ci est introduite par le mot-valise « emmurmurer » : la cure, c'est de ne pas se cantonner dans le silence; donc, c'est d'utiliser la langue comme on le fait implicitement et explicitement dans le vers.

est celle qui met en scène la langue. En voici une première : « Ma langue mal embouchée couche Avec le *butcher* » (« Malamalangue », p. 51, l. 5). En octroyant à la langue le pouvoir de « coucher avec », on concrétise une abstraction (la communication qu'on humanise). La personnification renforce ici le lien conceptuel réversible qui unit l'homme à sa langue en plus de permettre la critique de l'aliénation anglo-saxonne. Par ailleurs, « De mon verbe je désherbe » (« Isabeille [...] », p. 77, l. 13) attribue au « verbal » l'action perceptible de « désherber ». Un des résultats de ces personnifications sera d'insister sur le pouvoir tangible de la langue dans la vie de tous les jours. De la même manière, « 300 000 ans [...] qui crient à bout portant Dans mon sang » (« Art [...] », p. 105, l. 9) fait passer l'idée que la communication (représentée par le cri) est porteuse de toute l'Histoire de l'Humanité. Lorsque « La voix [...] est noyée » (« Malamalangue », p. 49, l. 20), la voix manque de souffle; lorsque le verbe est « vérolé » (« Langage [...] », p. 34, l. 22) il est atteint d'une maladie dégénérescente; lorsque « la syntaxe est en voie d'extinction » (« Malamalangue », p. 49, l. 24), c'est que sa survie est menacée. Toutes ses personnifications du matériau langagier contribuent à fondre les concepts de « langage » et d'« humanité » ce qui met en lumière l'apport de la langue dans l'identité et vice versa. L'autoréférence est renforcée du fait que la langue elle-même soit personnifiée

e. L'antilogie

Par l'entremise de figures de style apparentées à l'antilogie, des univers sémantiques opposés se rejoignent dans *Manifestif* pour inaugurer des sens inédits. Le rhétoricien Fontanier décrit l'association des contraires comme une « figure d'expression par réflexion ou opposition[117] ». Foisonnante dans *Manifestif*, elle mérite qu'on s'y arrête pour cerner l'autoréférence comme phénomène omniprésent dans l'œuvre.

Les auteurs de l'essai *Groove*, sur les phénomènes musicaux contemporains, posent que le rap québécois relève d'une « culture du paradoxe[118] ». Voyons comment le rap de Loco Locass conforte cette idée. Le rapprochement de deux termes opposés, comme dans « une poésie elliptique Où bruit le silence (sic)» (« Manifestif », p. 15, l. 14, « sic » figurant dans le texte) heurte certes le sens commun. L'incompatibilité des termes « bruit » et « silence » est même formellement soulignée par le « (sic) » qui insiste sur la formule. Mais l'antilogie de cet exemple est pourtant résolue par un sens plus profond qui émerge de l'ensemble des paradoxes contenus dans *Manifestif*. En fait, on assiste une fois de plus à la mise en scène du réseau d'oppositions inhérentes à l'idée que la langue est un miroir culturel : à la fois produit d'une culture, et à la fois fondement de celle-ci. Le thème du paradoxe fait évidemment beaucoup de sens dans ce contexte autoréférentiel. L'ambiguïté des tenants et aboutissants du langage est tout entière dans « ce rap Qui est un TGV qui tergiverse Paradoxal ? L'art

[117] Pierre Fontanier, *op. cit.*, p. 15.
[118] Patrick Roy et Serge Lacasse (textes édités et rassemblés par), *op. cit.*, p. 13.

d'aller droit au but En passant par 4 chemins » (« Boom [...] », p. 69, l. 13). D'autres antilogies du recueil telles : « Jour et nuit aucune dichotomie » (« Malamalangue », p. 50, l. 3); « un séisme tranquille » (« Malamalangue », p. 51, l. 20), « cendres de glace » (« Vulgus [...] », p. 119, l. 10) ont attiré notre attention sur ce thème du paradoxe qui se trouve par ailleurs soutenu par un champ lexical bien étoffé. Ponctuellement, le concept ressurgit comme dans l'apologie « Ô contraires » (« Manifestif », p. 15, l. 12) ou encore comme dans cette confidence de l'énonciateur : « J'fais ma trace, le p'tit mox M'accroche à ce qui m'harasse : le paradoxe » (« Manifestif », p. 17, l. 15). La fascination pour le paradoxal est explicite. Le délire se nourrit alors de tout (notons au passage que paradoxe fait « exode à rap » à l'envers : exutoire du rap). Les assertions antinomiques telles « J'évite ceux qui m'disent d'éviter quoi que ce soit » (« Manifestif », p. 13, l. 27) ne surprennent plus dans ce contexte. Avec « l'anarchie de [s]a prosodie » (« Boom [...] », p. 67, l. 10), Loco Locass arrive à traiter une thématique contradictoire en elle-même. Toutes ces oppositions permettent en outre de créer une insistance sur des états discordants vécus par le « je » : « Ben oui j'aime qu'on me haïsse » (« I represent [...] », p. 113, l. 5); « Je suis le grain d'sel dans la poivrière » (« I represent [...] », p. 113, l. 19). Ces oppositions sont pertinentes à la présente étude puisque qu'elles illustrent comment le caractère paradoxal de l'autoréférentialité peut servir la problématique de la construction identitaire. Lorsque l'énonciateur dit : « C'est singulier mais j'adviens pluriel » (« Manifestif », p. 15, l. 22), il fait allusion à la langue (à la grammaire : singulier, pluriel) en même temps qu'il procède à une

autoréflexion. Les sens que peuvent prendre les mots « singulier » et « pluriel » permettent à la fois le contraste et l'accord sémantique. La forme paradoxale sert donc à merveille le sens du vers, lui aussi paradoxal, qui formule autrement la thèse voulant qu'il y ait un « "secret" communautaire par excellence, sorte d'instinct pré-individuel ou hyperindividuel faisant que le moi de tout un chacun n'existe qu'en fonction d'un Moi collectif »[119]. L'identité individuelle passe ainsi par l'identité communautaire, regroupement d'identités individuelles et ainsi de suite... « Difficile de concevoir à la fois Être et n'être pas une fin en soi » (« Art [...] », p. 104, l. 14) rejoint encore cette idée que l'agir commun, en collectivité, sacre les potentialités de l'individu.

La forme « manifeste », en elle-même, est très paradoxale. La chercheuse Hélène Millot dit du manifeste qu'il est un :

> Objet littéraire problématique, complexe, ambigu, souvent paradoxal, et qui s'avère d'autant plus difficile à cerner qu'il est à la fois un texte et un geste, un texte qui se fait geste, un geste qui se fait texte, et qu'il articule par conséquent de façon tout à fait singulière le dire et le faire[120].

Le paradoxe semble agir à petite tout comme à grande échelle dans *Manifestif*. On le retrouve sur le plan des mots, mais également sur le plan de la facture générale du texte.

---

[119] Patrick Roy et Serge Lacasse (textes édités et rassemblés par), *op. cit.*, p. 47.

[120] Hélène Millot, « Vertus du nombre : les procédés cumulatifs dans la pratique manifestaire » dans *Pamphlet, utopie, manifeste XIX^e – XX^e siècles*, textes réunis par Lise Dumasy et Chantal Massol, Montréal, L'Harmattan, coll. « Utopies », p. 223.

f. L'ironie

L'ironie est une autre figure d'opposition. L'introduction à la chanson « Médiatribes » est un dialogue entre deux personnages. Les répliques gagnent en théâtralité du fait qu'elles sont parsemées de rimes, d'homéotéleutes et d'allitérations. La cruauté des propos tenus par les personnages sur un ton outrageusement rimé parle d'elle-même, se discrédite en même temps qu'elle se constitue. Fond et forme se relancent à un point tel, dans l'extrait qui suit, qu'on a rapidement l'impression que les événements racontés sont tributaires des besoins de la rime.

> *– J'ai une bonne nouvelle : à la maternelle, pendant qu'y jouait à la marelle, un ti-cul s'est fait ouvrir la cervelle à coups de pelle – Intéressant, t'as des photos ? – Évidemment – Y'a-tu du sang ? – Non mais on distingue clairement les filaments blancs de l'encéphale de l'enfant sur ses vêtements – Excellent ! Je veux la réaction des parents* [...][121].

Le fond serait ici soumis à la forme, comme c'est trop souvent le cas avec les médias qui arrangent et trafiquent les nouvelles et témoignages au profit du sensationnalisme, de la demande, des influences politique et économique, etc. Une critique est lancée « par en dessous », si on peut dire. Avec l'ironie, plus l'écart est grand entre ce qui est dit et ce qu'on veut dire, plus le message est clair : un autre des mystères qui relèvent du paradoxe ! La figure de style de l'ironie est amplifiée par les rimes, les homéotéleutes et les allitérations. Les figures, ainsi « superposées » renforcent la teneur autoréférentielle du passage.

---

[121] « Médiatribes », p. 95, l. 1, Loco Locass souligne.

Plan formel de l'œuvre

On l'a vu, un art poétique sert de définition (sous une forme artistique) des principes poétiques d'un auteur. C'est probablement la mise en scène de l'œuvre la plus chargée qui soit, du fait qu'elle permette la coprésence de l'illustration et de l'énonciation des principes poétiques. On anticipe dès lors que la chanson intitulée « Art poétik » sera riche en autoréférences de l'énoncé. En effet, le titre prépare le lecteur à recevoir un art poétique, mais pas n'importe lequel. Écrit avec un « k », « Poétique » suggère que l'emphase sera mise sur la phonétique. Véritable gyrophare, la lettre inconvenante attire l'attention sur le mot qu'elle termine. Par rapport à « poétique » bien orthographié, l'erreur peut relever de la transgression, de la réinvention, de l'adaptation ou encore d'une réappropriation du concept. Notons que « poétik » évoque la racine grecque du mot : *poiêtikê* qui renvoie à la faculté de faire, de créer. Tout cela nous porte à croire qu'ici, la chanson se définit jusque dans son nom. Nommer est certes l'acte de construction identitaire le plus significatif. La corrélation langue/identité est toujours en filigrane. Les paroles « Je veux être à fleur de mot » (« Art [...] », p. 103, l. 12) de cette chanson reprennent aussi le lien. L'expression « à fleur de peau » est ici travestie pour s'enrichir d'un sens nouveau. La commutation de « mot » mis pour « peau » laisse croire que la peau du poète (donc le matériau dont il est constitué, son essence), c'est le mot. Une fleur, ça peut d'ailleurs être un ornement poétique[122]. Dans cette optique, « [je veux] être la fine fleur de ma poésie » (« Art [...] », p. 103, l. 2) reprend l'idée de l'artiste qui aspire à ne faire

[122] Comme dans « L'ornement poétique du discours : *les fleurs de la rhétorique* ».

qu'un avec son art. La locution « fine fleur » désigne ce qu'il y a de meilleur, de plus beau et de plus distingué. Le vers appuie donc lui aussi, à sa manière, la corrélation identité/expression de soi. « Mes mots dans mes veines » (« Art [...] », p. 106, l. 2) est un autre exemple de ce phénomène; le sang irrigue le corps humain pour le maintenir en vie, mais en dehors du corps, il se corrompt rapidement par coagulation, il y a donc interdépendance : le poète, ici, est poésie.

g. L'harmonie imitative

L'harmonie imitative est une figure par nature autoréférentielle puisqu'elle fait entendre des sons qui imitent la réalité désignée. Les harmonies imitatives les plus significatives, dans notre contexte de recherche, sont celles qui donnent à entendre la langue. Dans « Coûte que coûte mes mots dégouttent Sur ton tympan goutte à goutte Écoute et goûte mon babil » (« Sheila [...] », p. 25, l. 9), les signifiants doivent être mis en parallèle avec les signifiés pour que l'allitération en [k]/[g]/[t]/[p]/[d] imite le son des gouttes (que sont « [l]es mots ») tombant une à une. L'analogie langage/eau est évidente comme nous l'avons vu plus haut. Les mots, donc le langage, permettent d'entendre l'eau qui est métaphoriquement le langage. Voilà donc une façon de faire participer l'harmonie imitative à l'autoréférence.

Un autre exemple d'harmonie imitative autoréférentielle se trouve dans l'extrait « L'écho des mots lointains [...] J'entends du fin fond des temps Les rebonds de mon nom Taper mes tympans Ça sonne comme l'homme qui nomme Se nomme

lui-même [...] » (« Langage [...] », p. 33, l. 1). Le rebond des sons doublés, triplés et même quadruplés (on/om) imite l'écho (de la voix) qui est une figure autoréférentielle dans la mesure où elle est un phénomène de réflexion du son. Le terme « écho » peut également désigner des propos rapportés par quelqu'un (donc une forme de langage), des rumeurs, etc.

Même chose avec « Tel un hélico [...] Pareilles à des pales, mes paroles Hachurent et déchiquettent » (« L'empire [...] », p. 41, l. 1) dont les sons durs reproduisent l'action des pales de l'hélice (qui ne sont autres que les « paroles » de l'extrait) sur l'air. La simultanéité des effets concourt, ici encore, à une surenchère du sens.

D'une manière plus visuelle cette fois, dans « Priapée la p'tite vite », la disposition du texte donne à voir ce que le texte dit. Nous avons parlé plus haut de cette forme qu'est l'anagramme. En voici un dernier exemple tiré de la même chanson. Nous y voyons la convergence mise en image.

D'une purge purpurine purée de prunes
Ça fleure les agrumes
Mon verbe
Canneberge
Converge
Vers[123]

Les mots-valises servent des sens multiples. En utiliser plusieurs revient encore une fois à exhiber les mécanismes de signification de la langue.

[123] « Priapée[...] », p. 89, l. 19.

h. Le télescopage

Dans « ma voix yage » (« Art [...] », p. 105, l. 6), le sujet du verbe voyager (ma voix) est contenu dans le mot (on obtient « voyage » par la réunion des segments « voix » et « yage »). De la mutation résulte un dédoublement de « voix » : c'est donc que la voix voyage. On sait que c'est lorsqu'elle est émise que la parole voyage; en disant qu'elle voyage : elle voyage ! De plus, l'arrangement musical de la chanson sur le disque est fait avec beaucoup de « reverb » (ou résonance) ce qui donne l'impression que la voix se déplace encore d'une autre manière, d'une manière très physique cette fois[124].

Attirons notre attention sur un second télescopage issu de la chanson « Manifestif » : « La vigie lance : " Allez Gorique, mets ta force euphorique À dire ce monde métaphorique " À grand renfort d'aphorismes, de sémaphores » (« Manifestif », p. 15, l. 17). Premièrement, relevons l'enchâssement des niveaux diégétiques. Deux nouveaux énonciateurs entrent en jeu : la vigie ou la vigilance (selon le télescopage), toutes deux « surveillances attentives » d'après leur définition. Dans « Allez Gorique », l'énonciateur s'adresse à un autre (Gorique), il l'incite à quelque chose, il l'encourage. En même temps, on entend « allégorique » qui évoque la figure de style de l'allégorie. Une équation nous apparaît sous-jacente à cette formulation :

[124] Bien entendu, nous ne faisons qu'entrevoir la possibilité que l'autoréférence se retrouve jusque dans l'arrangement sonore du disque *Manifestif*. Une étude enrichie d'analyses musicales des chansons de Loco Locass pourrait sans aucun doute permettre de découvrir un autre lieu de résonance de l'autoréférence dans leur œuvre. Mais une telle entreprise dépasserait le cadre de notre étude.

allégorie[125] = moyen incitatif. Toujours cette idée de « promouvoir » par l'entremise de la poésie. Et qu'est-ce que signifie « mets ta force euphorique à dire ce monde métaphorique » ? La meilleure réponse se trouve dans le titre d'une prochaine chanson, à peine quelques pages plus loin, sous la forme d'un autre télescopage : « Langage-toi ». Pour y arriver, l'énonciateur lui-même y va « à grand renfort d'aphorismes », nous dit-il pour mettre son entreprise sous les projecteurs dans un élan d'autoréflexivité. C'est un procédé semblable, le mot-valise cette fois, qui permet au groupe de qualifier son art de « rapoésie[126] ». Encore, la dualité de l'œuvre est affichée.

i. La répétition

La redondance syntaxique peut produire différents effets. Nicole Fortin les classe en deux catégories : les effets de surprise et les effets de sens. Les effets de surprise surviennent lorsque le regard du récepteur est attiré sur des écarts inattendus, alors que les effets de sens permettent de faire des parallèles entre des structures syntaxiques symétriques ou de mettre l'accent sur des mots précis[127]. La répétition nous intéresse plus précisément par ses propriétés réfléchissantes; dans certains contextes, elle agit en réflecteur. L'assertion « L'homme est l'avenir de l'homme » (« Art [...] », p. 105, l. 2) en est un bon exemple. Le vers fait miroiter autant les mots

[125] Métonymie de poésie.
[126] *Manifestif*, 1ère de couverture.
[127] Nicole Fortin, *op. cit.*, p. 115.

que leur sens, bien plus que ne le fait l'hypotexte « La femme est l'avenir de l'Homme[128] » d'Aragon qui n'infère aucune circularité.

Ailleurs, cette fois dans la chanson « Vulgus v/s Sanctus », l'expression « La fin sanctifie[129] les moyens » est répétée onze fois sans pour autant qu'on ait affaire à un refrain. C'est l'insistance sur le concept à la base du proverbe qui retentit et martèle la conscience de l'auditeur. Répéter sert l'apprentissage, c'est bien connu. Loco Locass veut marquer les esprits. Alors, même si le groupe a énormément de choses à dire, il prend le temps de répéter, parce que la fin « sanctifie » les moyens !

Le syntagme « J'prends la place » est formulé trois fois dans la chanson « Manifestif ». Pour prendre la place, en d'autres mots pour se faire entendre, répéter est un bon moyen. Pourtant, la répétition n'est pas une figure de style souvent utilisée dans *Manifestif*. Au contraire ! Si un même mot revient, c'est généralement pour mieux faire ressortir les différents sens qu'il peut revêtir. Prenons par exemple : « Il se somme de donner aux mots la somme De sa propre donne » (« Langage [...] », p. 34, l. 7). Le nom commun « somme » succède au verbe conjugué « sommer » qui ont tous deux des sens différents. Le même mot est répété, mais une nouvelle nuance de signification est apportée. Il s'agit d'une diaphore[130]. Même principe dans « J'te

---

[128] Une chanson du chanteur français Jean Ferrat porte comme titre cette phrase d'Aragon. Ferrat, lui, cite clairement l'auteur dans une phrase performative qu'il répète à quelques reprises. Sur Youtube on peut l'entendre chanter « Je déclare avec Aragon La femme est l'avenir de l'homme ».
[129] On connaît davantage l'expression sous la forme « La fin justifie les moyens », plus courante.
[130] Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 155.

parle sans capote, Capote pas » (« Priapée [...] », p. 89, l. 12). Peut-être le groupe pense-t-il que la solution au « fléau qu'est la perte de mots » (« Langage [...] », p. 31, l. 12), c'est non seulement d'en utiliser une très grande variété, c'est aussi profiter des différents sens qu'ils ont à offrir. C'est sans doute d'ailleurs cette stratégie qui est dévoilée lorsque l'énonciateur dit « j'appelle, j'épèle, j'pèle tous les maudits mots dits à mon secours » (« Priapée [...] », p. 90, l. 13). En ne se restreignant pas à un seul niveau de langue, Loco Locass s'arme d'un vocabulaire varié pour lutter « contre le mutisme » (« Malamalangue », p. 51, l. 19). Il en ressort que les champs lexicaux qu'on retrouve dans *Manifestif* sont des plus riches, recelant aussi bien du langage populaire que du langage courant et soutenu. Et dans la mesure où nous voulons faire ressortir la tendance autoreprésentative des textes, voyons maintenant de quoi sont constitués les champs lexicaux se rapportant à l'œuvre.

j. Le champ lexical

Le champ lexical se rapportant à la langue est riche dans *Manifestif.* Des allusions sont faites à la grammaire dans : « Dans ton temps le futur était simple Et le présent tellement plus-que-parfait [...] le passé tu l'as décomposé » (« Boom [...] », p. 70, l. 1). À d'autres endroits, les vers sont ponctués de termes reliés aux procédés littéraires. La structure du texte lui-même est évoquée dans « Sans autre forme de mise en forme J'informe [...] » (« Médiatribes », p. 96, l. 19). Nous avons aussi relevé maintes allusions aux figures de style telles : « Ce monde métaphorique » (« Manifestif », p. 15, l. 19); « une orgie d'analogies » (« Manifestif », p. 17, l. 4);

« À grand renfort d'aphorismes » (« Manifestif », p. 15, l. 20); « Qu'tes [*sic*] pas pour les paraboles » (« Manifestif », p. 17, l. 11); « J'milite pour une poésie elliptique » (« Manifestif », p. 15, l. 13); « Station Citation » (p. 24, l. 10). L'autoréférence redoublée du fait que le nom technique de la figure de style, au sein du vers, participe à une véritable figure de style. L'environnement contextuel du mot, on le devine, a son importance puisqu'il a le pouvoir de donner un maximum à ce mot. Par exemple, le verbe « insinuer » est utilisé à quelques reprises dans *Manifestif*. Or, mis à la forme pronominale, ce verbe devient fortement autoréférentiel. Voyons comment. Deux définitions peuvent être attribuées au verbe « s'insinuer » : « parler de soi sans se dire expressément » ou encore « se glisser, s'infiltrer; s'introduire habilement, se faire admettre (quelque part, auprès de qqn) » (*Le grand Robert de la langue française*). Les deux sens sont convoqués dans les occurrences du recueil, ce qui actualise une performativité certaine : « Le propos subliminal s'insinue » (« Manifestif », p. 17, l. 2), « J'm'insinue vers l'avant » (« Potsot job », p. 60, l. 14), etc.

Dans la chanson « Manifestif », le vers « C'est ma force phosphorescente qui m'fait signe » (p. 15, l. 21) a une forte charge autoréférentielle. Tous les sens qu'il peut prendre vont dans la même direction. On peut comprendre : « ce texte est la matérialisation de ma force » (phosphorescente car elle permet de briller, à l'instar du chanteur sur la sène) et « elle me fait signe », donc m'interpelle. On peut aussi comprendre, et là l'autoréférence est à son paroxysme, que la force phosphorescente (de phosphorer : travailler intellectuellement (*Le grand Robert de la langue*

française)) de l'écrivain réside en ce qu'il parvient à se mettre en mots, à se faire signe. Ailleurs, dans la même chanson, « j'milite Pour une poésie elliptique Où bruit le silence (sic) » (« Manifestif », p. 15, l. 13) heurte certes le sens littéral. L'autoréférence agit ici en deux temps. Premièrement, « j'milite » a ici une portée performative puisque l'instrument de libération par excellence, selon Loco Locass, c'est la langue. Deuxièmement, le qualificatif « elliptique », qui évoque la figure de l'ellipse, comme nous l'avons dit plus haut, en même temps qu'un perpétuel retour sur soi selon la figure physique, définit « une poésie » dont il est partie intégrante.

Pour ce qui est des mots « créés » par Loco Locass, on se doute qu'ils auront également une portée autoréférentielle. Le texte parle de lui-même, voire se définit, tout comme le mot parle de lui-même dans *Manifestif*. À titre d'exemple, invoquons l'extrait « en caractères virilliques » (« Priapée [...] », p. 90, l. 6). Le terme « caractère » renvoie aussi bien à une lettre écrite qu'à une manière d'être. Le néologisme « virilliques » donne à entendre d'une part de viril (ce qui s'accorde avec la métaphore sexuelle de la chanson) et d'autre part de « cyrillique » (l'alphabet slave). « Virilliques » fait résonner les deux sens du mot « caractère » pour un rapprochement entre les deux acceptions du mot caractère que sont : « élément graphique d'une écriture » (langage) et « manière d'être » (identité). Cela pousse encore une fois au rapprochement des notions de langage et d'identité dont le lien est au cœur de *Manifestif*.

k. L'inversion

L'inversion consiste en un renversement de l'ordre des constituants de la phrase (mots ou groupes de mots). Dans la chanson « Isabeille et Biz », lorsque l'énonciateur annonce « C'est en vers à l'envers [...] que je lui rappe la pomme » (p. 78, l. 5), on s'attend à voir quelques inversions à l'œuvre. Déjà dans le refrain, la désignation « Belle Isa » est la nette inversion du nom du personnage Isabelle.

Le verlan (le mot lui-même illustrant ce qu'il opère : à « l'envers ») constitue un argot qui inverse les syllabes de certains mots. Plus spécifiquement, les palindromes tels « Ben Hur urbain » (« L'empire [...] », p. 42, l. 20) et « fou, ouf ! » (« Art [...] », p. 104, l. 20) produisent un effet-miroir qui rappelle l'autoréférence globale de l'œuvre. Janet Paterson élève ce genre de phénomènes au rang des caractéristiques fondamentales de l'œuvre autoreprésentative. Elle note à ce sujet :

> il est rare de ne pas trouver dans un texte autoreprésentatif un détail exprimant ce fonctionnement. Qu'il s'agisse d'un jeu d'échecs (*Kamouraska* d'Anne Hébert), d'un tableau noir (*La Peste*), d'un miroir (le nombre d'exemples est infini; retenons *L'Emploi du temps* de Butor), d'allusion à la sexualité (*Ada* de Nabokov) ou aux fonctions du corps (Beckett), de références aux couleurs noir et blanc (*La Jalousie* de Robbe-Grillet) et à l'œuvre d'art (*Trou de mémoire* d'Aquin), un texte qui parle de soi transpose généralement à l'échelle d'un signe sa pratique signifiante[131].

Le miroir, en tant que surface réfléchissante, supporte un symbolisme extrêmement riche dans l'ordre de la connaissance. La symétrie de mots relève de l'autoréférence.

---

[131] Janet Paterson, *op. cit.*, p. 29.

Or malgré l'annonce, et contrairement au rap typique, le rap locassien ne contient que très peu de verlan. Nous croyons que cela tient à cette posture, négociant à la fois l'inscription dans le mouvement rap, à la fois au maintien à distance du mouvement dont nous avons déjà parlé. Notre hypothèse veut que ce soit dans la même intention d'appropriation/distanciation que Loco Locass ne colle pas totalement au rap. De toute façon, le verlan, argot associé aux ghettos français, n'offre peut-être pas d'avantages considérables pour Loco Locass qui privilégie un jeu avec la langue plutôt rapoétique que rap et plutôt franco-québécoise que française.

Conclusion

Loco Locass joue avec la langue ce qui a pour effet de donner le goût au récepteur de faire de même. Biz, Batlam et Chafiik « nous invitent à élever la voix à notre tour[132] », comme le résume si bien Pierre Falardeau en préface au recueil. Une société qui maîtrise sa langue au point de pouvoir s'en amuser est une société qui a franchi un grand pas vers la consolidation de son identité. La langue constitue, selon Gaston Miron (à qui, entre autres, est dédié *Manifestif*), « le fondement de l'existence d'un peuple[133] ». Une circularité régit la dynamique de l'œuvre locassienne. « À la manière d'une forteresse, la langue est à la fois le moyen de défense et la chose à défendre, ce qui représente bien l'engagement de Loco Locass, un engagement par et pour la langue[134] ». Cette vision sociologique trame le recueil du début à la fin. « [N]ous nous

---

[132] *Manifestif*, p. 7.
[133] Jacques Aubé, *Chanson et politique au Québec*, Montréal, Tryptique, 1990, p. 75.
[134] Dany Saint-Laurent, *op. cit.*, p. 53.

Miron dans le vacarme D'un peuple à l'accent circonflexe Qui ne veut pas être en annexe » (« Sheila [...] », p. 25, l. 20). Le peuple et la culture sont dans la position de deux miroirs qui se feraient face : les essences individuelles se reflètent dans la culture, et la culture se reflète dans les essences individuelles.

Sur le plan de l'énoncé, ce qui frappe le plus, c'est de voir comment, dans *Manifestif* chaque élément du texte participe à l'autoréférence dans sa globalité. La mise à nu des mécanismes du discours prend des formes aussi diversifiées qu'inattendues. Le texte parle constamment de lui-même. Il fait monter sur les planches l'appareil du scriptible, lui donne un rôle. On assiste à une subversion de l'ordre syntagmatique. En effet, jouer avec les mots, en inventer ou encore en insérer dans un contexte surprenant contribue à mettre en relief la pratique signifiante du texte surtout lorsque cela thématise le langage. L'enjeu des mots est signifié par le jeu des mots. Le texte attire l'attention sur sa forme dans un élan de surdétermination. Ce sont les figures de pensées comme la métaphore, la litote, la personnification, l'antilogie et l'ironie qui font parler la langue d'elle-même. À leur manière, d'autres figures de style font le même travail. Ainsi, les harmonies imitatives, les télescopages et les champs lexicaux agissent en véritable miroirs qui font se relancer les images que la langue projette d'elle-même. C'est essentiellement par un processus de réitération (réitération d'éléments intertextuels, répétitions des jeux sur le plan du signifiant, etc.). Pourtant, Loco Locass reprend rarement les mêmes mots dans le recueil. Le groupe prône l'utilisation diversifiée d'une langue dont la richesse a tout à offrir. Toutefois, à

quelques endroits, les rapoètes répètent parce qu'après tout, « la fin sanctifie les moyens ». Pour leur part, les inversions, de type verlan par exemple, brillent par leur rareté; Loco Locass évite les stéréotypes accolés au rap pour démarquer son identité de celle des rappeurs « ordinaires ». En somme, c'est maintenant au public de fournir un écho au message afin de le renforcer en le parachevant[135]. Loco Locass le dit clairement à son énonciataire : « L'écho des mots lointains ne s'éteint pas si au relais, tu es là » (« Langage-toi », p. 33, l. 1).

[135] Marie-Claude Tremblay, *op. cit.*, 107 p.

Chapitre III – Mise en scène de l'énonciataire : comme une invitation à participer...

Au premier chapitre, nous avons procédé chanson par chanson pour étudier une figure énonciatrice multiple, parfois ambigüe, qui interroge à sa manière la notion d'identité. Nous avons fait ressortir que l'énonciateur est, le plus souvent, à la fois sujet et objet de son propre discours. Par le biais de l'autoréférence, l'énonciateur soulève la question de l'apport réciproque qui unit les concepts d'identité et de langue. Au second chapitre, nous avons été à même de constater que les énoncés de *Manifestif* renferment, eux aussi, un nombre impressionnant d'autoréférences. Nous avons présenté l'argumentation en fonction des figures de style retrouvées dans le recueil. Séparées en deux grandes catégories, selon qu'elles se situent sur le plan thématique ou formel de l'œuvre, les figures de style ont chacune leur façon de supporter l'autoréférence dans le recueil. De là, nous anticipons que l'autoreprésentation (puisque sa pertinence tient à son omniprésence) se retrouvera dans le troisième niveau de l'énonciation qui est celui de l'énonciataire. Cette fois, un peu comme au premier chapitre, nous questionnons *Manifestif* en suivant grosso modo l'orientation de lecture proposée par l'arrangement des textes dans le livre. Nous procédons ainsi pour mieux apprécier le parcours franchi par l'énonciataire, qui évolue au fil des pages.

Naturellement, l'autoréférence n'agit réellement que lorsque le récepteur sait la reconnaître. Les capacités de ce dernier à déceler les mécanismes de l'énonciation sont primordiales. Virginie Spies émet à ce sujet que « la notion théorique de réflexivité ne peut faire l'économie d'une prise en compte de la situation du récepteur[136] ». Cela concorde avec la pensée d'Esquenazi qui affirme que « tout discours interprète par avance son interlocuteur » dans le sens où « tout monologue dessine en face de lui un "sujet" qu'il caractérise comme interlocuteur de son discours[137] ». C'est dire que l'inscription manifeste d'un énonciateur entraîne celle de l'énonciataire et donc qu'un puissant lien relie ces deux figures.

Le texte, soumis à la pulsion narcissique de l'énoncé, progresse dans un mouvement de réflexivité qui le fait se situer face à lui-même comme dans un miroir. Le thème du jeu avec les mots devient un incitatif. L'énoncé, festif, plonge le récepteur dans une mise en abyme enthousiasmante, voyons comment.

L'objectif de ce chapitre est d'identifier les figures de l'énonciataire, ce que nous ferons après avoir démontré qu'il est explicitement sollicité. La réduplication structurale qui régit le recueil de Loco Locass donne à penser l'énonciataire comme un autre lieu où doit se refléter le pouvoir de la langue. L'énonciataire, au sens où

---

[136] Virginie Spies, *La télévision dans le miroir : théorie, histoire et analyse des émissions réflexives*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 86.
[137] Jean-Pierre Esquenazi, *Le pouvoir d'un média : TF1 et son discours*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 1996, p. 41.

nous l'entendons, regroupe toutes les instances dites « de réception » repérables dans le texte. Il y en a plusieurs et toutes interpellent, à leur manière, les lecteurs/lectrices du monde réel. Le verbe « interpeller » est particulièrement approprié dans ce cas-ci. En effet, nous verrons que bien souvent, l'énonciateur apostrophe directement l'énonciataire pour le questionner. Une chose est certaine – et, comme nous venons de le voir, c'est dit mot pour mot dans le recueil – il en va de susciter un écho.

Le présent chapitre vise à démontrer qu'il y a, dans *Manifestif*, exhibition du troisième acteur du contexte d'énonciation : l'énonciataire. Dans *Manifestif*, le récepteur anticipé (public cible) est invité tour à tour à s'identifier ou, au contraire, à se démarquer des énonciataires du texte, dans une dynamique évolutive qui encourage le lecteur à s'autodéfinir et à préciser son identité. Nous l'avons vu aux chapitres précédents, nous croyons que c'est l'autoréférence qui gouverne les principales articulations de *Manifestif*. Nous nous proposons donc, dans ce dernier chapitre, de découvrir, de faire ressortir et d'analyser les énonciataires repérables dans les chansons du recueil de Loco Locass, puisqu'ils sont autant de figures réfléchissantes de l'ensemble de l'œuvre. Nous reprendrons la structure utilisée au premier chapitre pour étudier dans l'ordre, chanson par chanson, les énonciataires visibles. Le choix de cette organisation tient du fait que les énonciataires sont parfois contrastants d'une chanson à l'autre, suivant une logique synchronisée à celle du recueil.

Dès que des indices nous permettent de déceler la présence d'un énonciataire, il y a matière à tenter d'identifier cet énonciataire. Mais à quoi reconnaît-on un énonciataire dans un texte ? On le repère, bien sûr, dans la deuxième personne (« tu » ou « vous ») ainsi qu'aux formes pronominales associées (te, votre, etc.). Le mode impératif agit de la même manière; c'est là que se situe l'interlocuteur anticipé dont parle Esquenazi.

La préface de *Manifestif* précède une photo (voir l'annexe VIII) montrant des spectateurs apparemment en attente qu'un spectacle commence. D'entrée de jeu, on assiste donc à une représentation de l'énonciataire. Les visages des spectateurs dans le public sont identifiables[138] comme pour signifier que oui, Loco Locass s'adresse à un groupe en général, mais qu'il s'adresse également aux individus dudit groupe, dans leur unicité. De plus, une flèche « dessinée » pointe en direction de la photo pour souligner cette image du public en soi et reconfirmer l'importance de la place faite à l'énonciataire. À la fin du recueil, une photo (voir l'annexe IX) donne à voir un public heureux applaudissant à la fin d'un spectacle[139]. Ce sont ces photographies qui, les premières, nous mettent sur la piste de la place qu'occupe l'énonciataire dans

[138] On reconnaît notamment Gilles Vigneault (poète, auteur de contes et de chansons, auteur-compositeur-interprète québécois) et Louise Paquet (présidente du mouvement national des Québécois de 1998 à 2002).

[139] Cette fois, Louise Paquet et Lise Payette (femme politique, féministe, écrivaine, animatrice de télévision et animatrice de radio québécoise).

Manifestif : comme un apport synergique au reste de l'œuvre. D'autant que les figures reconnaissables sont toutes associées à la défense du fait français au Québec.

Ces deux photographies encadrent donc les textes de chanson. Cela ne va pas sans instaurer une orientation de lecture. Bien qu'il soit possible d'aller d'un texte à l'autre dans le désordre, les photos balisent le recueil, clôturent le sens tout en le réfléchissant. Le public photographié a évolué entre le début et la fin du spectacle. S'il était passif au début, car en entente que le spectacle commence, il est animé à la fin et il s'active à communiquer son appréciation par applaudissements. Entre ces deux moments, les « spectateurs » de la photo sont inspirés par ce qu'ils viennent de voir et d'entendre; transformés par ce qu'ils viennent de vivre. On retrouve d'ailleurs en quatrième de couverture cette idée que le récepteur a un rôle à jouer dans l'œuvre : « Ceci est un disque. Vous les hauts-parleur [*sic*]. » (4e de couverture); « [...] tu devras – ami lecteur – RAPatrier [la] rythmie intrinsèque [des mots] en les prononçant à voix haute » (4e de couverture). L'énonciataire, reflet du public, est maintenant situé à l'intérieur du cadre, il est engagé dans le processus de détermination du sens. Le lecteur n'est pas qu'un récepteur passif.

D'emblée s'imposent deux types d'énonciataires : l'énonciataire positif et son opposé, l'énonciataire négatif, un énonciataire rhétorique qui surgit momentanément sans être pragmatique. Par exemple, les baby-boomers sont directement invectivés dans « Boom Baby Boom » (il est entendu que les boomers constituent un « ennemi

commun » pour Loco Locass et son public-cible et donc qu'il s'agit d'une prise à partie stratégique). Tout au long du recueil, un paradoxe se tisse entre les divers énonciataires qui se révèlent. Fort à parier que le récepteur se situera naturellement par rapport aux valeurs énoncées dans l'œuvre, s'associant tantôt à telle figure de l'énonciataire, se dissociant tantôt d'une autre.

La comparaison qui suit, de Dany Saint-Laurent, renforce l'idée que l'énonciataire occupe une grande place dans les textes de Loco Locass. Selon Saint-Laurent, le « rapoète » est comme le comédien : « les pièces auxquelles il prend part veulent dire l'homme à l'homme, montrer le monde au monde[140] ». L'œuvre-miroir devient surface réfléchissante pour celui qui la contemple. Nous avons vu dans les chapitres précédents que Loco Locass fait abondamment usage d'une métaphore rapprochant « acte de création » et « rapport sexuel ». Le groupe exprime par là son désir d'entrer en relation, par les mots, avec un autre. Tout réside dans l'interaction : « la relation d'un public à l'œuvre est double : la seconde est l'objet du processus interprétatif mené par le premier; elle est aussi une expression figurative de la définition sociale, culturelle, historique du public[141] ». La métaphore sexuelle, imageant l'interrelation qui unit le public à l'œuvre, témoigne ainsi d'une surconscience artistique.

---

[140] Dany Saint-Laurent, *op. cit.*, p. 19.

[141] Tiré de Virginie Spies, « De l'énonciation à la réflexivité : quand la télévision se prend pour objet », *Semen* [En ligne], 26 | 2008, mis en ligne le 18 mars 2009, consulté le 09 février 2012. URL : http://semen.revues.org/8458. En référence aux propos de Jean-Pierre Esquenazi, *op. cit.*

À travers ses « échanges » avec le récepteur, Loco Locass semble avoir trois visées. Dans un premier temps, grâce à l'énonciataire positif, il interpelle le public de manière à ce que ce dernier se reconnaisse. Dans un deuxième temps, par l'entremise de l'énonciataire négatif ou rhétorique, Loco Locass identifie ses adversaires politiques et, ce faisant, circonscrit encore plus précisément ses positions. Dans un troisième temps, le groupe enrichit la figure de l'énonciataire positif (reflet du public) auquel il se joint en une symbiose qui fait office de renforcement positif. En d'autres mots, Loco Locass, par la voie de l'énonciataire, invite le récepteur dans le jeu du langage. De cette manière, le groupe plonge son public dans un ludisme langagier qui entend répondre au problème identitaire québécois. Marie-Claude Tremblay conçoit qu'une dimension engageante ressort de l'art locassien, c'est dire que le récepteur se sent impliqué dans ce qu'il lit. Nous croyons que la mise en place de figures de l'énonciataires contribue à la portée engageante de l'œuvre *Manifestif*. Comme vu précédemment aux niveaux de l'énonciateur et de l'énoncé, une idéologie prend forme : la construction identitaire par l'utilisation de la langue. Nous nous faisons maintenant une idée de la vision qu'a Loco Locass du Québécois accompli : celui qui actualise sa langue québécoise.

Un énonciataire averti en vaut deux !

Dès les premières lignes de « Manifestif », la chanson d'ouverture du recueil, l'énonciataire est interrogé : « À quel point tu catch quand j'tchatche du Loc [*sic*] Locass ? » (« Manifestif », p. 13, l. 3). Or, l'interpellation est provocatrice :

l'énonciateur questionne ses compétences interprétatives. De cette manière, le lecteur est avisé – « F'at'tention » (« Manifestif », p. 13, l. 22) – du caractère spécifique et exigeant de ce qu'il lit (ou de ce qu'il entend). Ce qu'il a sous les yeux n'est pas n'importe quoi : c'est du « Loc Locass » : « Trompe-toi pas sur ma forme » (« Manifestif », p. 17, l. 26). Il devra se montrer apte à résoudre certaines énigmes langagières, tel ce « Loc » qui fait penser à « lock », « sous clé » en anglais. Non seulement devra-t-il se montrer compétent, mais encore devra-t-il progresser; parce que cet énonciataire est originellement – toujours dans la première chanson – « biaisé » (« Manifestif », p. 13, l. 5), nous dit le texte. À son secours, le « je » dit : « Ma bouche s'abouche à ta bouche Pis t'french en français » (« Manifestif », p. 13, l. 17) comme si c'était là son moyen de lui venir en aide, de lui faire le « bouche-à-bouche », d'entamer la réanimation. Qui plus est, l'usage du présent crée une impression de simultanéité. Tout a l'air de se dérouler en direct; l'énonciateur a l'énonciataire en face de lui. Les apostrophes, simulant le dialogue, produisent un effet de dramatisation : l'énonciataire devient un personnage. De surcroît, l'énonciateur projette des réflexions sur son « interlocuteur-énonciataire » : « t'as l'air de penser que... » (« Manifestif », p. 13, l. 20), « Tu penses que j'fais l'split » (« Manifestif », p. 15, l. 13), « Y paraît qu't'en as ras l'bol » (« Manifestif », p. 17, l. 10), « Tu m'trouves saff ? » (« Manifestif », p. 17, l. 18). Dans la chanson « Malamalangue », « OK Je te l'concède » (« Malamalangue », p. 52, l. 12), est une façon indirecte de faire parler l'énonciataire. Cela donne l'impression que l'énonciateur, contrairement à nous, a accès aux réactions de l'énonciataire. Ces

extraits constituent une scène. Une chaîne d'actions-réactions entre l'énonciateur et l'énonciataire métaphorise le fait que tour à tour, l'œuvre et le récepteur détiennent le pouvoir de se transformer mutuellement dans une relation de stimulation réciproque. Le rapport d'addition (« mon » + « ton » = « nous ») contenu dans l'extrait suivant illustre encore cette dynamique : « Mon discours [...] ma bouche [...] tes deux hémisphères [...] mes mots [...] ton tympan [...] notre langage » (« Sheila [...] », p. 25, l. 6). À certains endroits dans le texte, la même relation prend une autre forme : celle de l'enseignant qui « forme » son élève.

Le maître et son élève

L'énonciateur paraît peu à peu endosser une posture d'éducateur. Il semble tenir à « enseigner » quelque chose à l'énonciataire, duquel un effort de compréhension est attendu. Du haut de sa chaire métaphorique, l'énonciateur intime à celui qui l'écoute l'ordre de savoir : « Sache que... » (« Manifestif », p. 15, l. 4), « Trompe-toi pas » (« Manifestif », p. 17, l. 26), « Peuple à la mer [...] sache Que [...]» (« Malamalangue », p. 49, l. 1), « Tu l'auras compris » (« Malamalangue », p. 51, l. 18), « Sache que [...] » (« Malamalangue », p. 53, l. 20). L'énonciataire, mis dans la peau de l'élève, subit l'autorité du maître. Son autonomie est discréditée lorsqu'il est traité de « p'tit mox » (« Manifestif », p. 17, l. 15). C'est ce principe qui prime dans « Malamalangue ». Les vers donnent la voix à un énonciateur qui fait penser à un professeur affairé à maintenir la discipline dans sa classe : « Y'a pas de quoi rire » (« Malamalangue », p. 49, l. 1). Sur le ton de la réprimande, la réaction de

l'énonciataire est dirigée. « Avale [...] suce [...] » (« Malamalangue », p. 51, l. 9) sont deux ordres qui, usant d'une injonction d'ordre sexuel, encouragent l'énonciataire à se nourrir de l'œuvre – qui n'est autre que l'« antidote qui dotera [s]a glotte Pour le french universel » (« Malamalangue », p. 51, l. 10) –. Dans « Potsot job », c'est sous un mode impératif (« Fais ce que dois : fais ce que veux » (« Potsot job », p. 61, l. 8)) que l'énonciataire est incité à faire ce qu'il faut pour atteindre à ses aspirations. À l'instar de l'énonciateur qui échange avec l'énonciataire, l'auteur entend susciter la participation du lecteur dans son projet culturel. En cela, la forme dialogique[142], qu'on retrouve à maints endroits dans le recueil *Manifestif*, permet d'inscrire à même le texte cette dynamique participative qui est souhaitée. L'énonciateur, comme impatient d'obtenir une réponse, interroge : « Tu m'entends-tu ? » (« Manifestif », p. 17, l. 23). Ce jeu de mise en scène traduit l'importance du rôle du récepteur en tant qu'agent actif dans la signification de *Manifestif*.

L'énonciataire qui contribue à ce que « ça sonne » !

Il arrive à quelques endroits dans *Manifestif* que la figure de l'énonciataire (ou du moins l'aspect phonétique de son appellation dans le texte) soit temporairement mise au service de la rythmique d'une phrase, voire de la sonorité d'un vers. Par exemple, l'interpellation générale « mec » sert la figure de style de l'inversion dans « Me gerbe son Mc Do dans le dos, mec » (« Sheila [...] », p. 24, l. 3). Ailleurs, le même mot permet la répétition du son « èque » : « la mission Intrinsèque, qui vient avec mec »

[142] Notons que le dialogue peut paraître dissimulé par le fait que la réponse de l'énonciataire ne nous parvient que par l'entremise de l'énonciateur.

(« Potsot job », p. 59, l. 3). L'effet est repris dans « PQ parti véhicule qui me mène à la Mecque, mec » (« Vulgus [...] », p. 120, l. 11). Ces appels au public qui prennent la forme de « man » ou « mec » sont typiques du style rap. Leur principal rôle est de ponctuer les vers, à maintenir le récepteur alerte. L'extrait « Whatever man, we speak like we... » (« Malamalangue », p. 52, l. 19) pousse encore plus loin la contribution du mot « man » en conduisant à une induction sonore sans laquelle le lecteur aurait du mal à compléter mentalement la phrase avec : « can ». Notons au passage que ces figures mises là à cause de leur caractère général, non personnalisé, sont toutes pensées au masculin.

Un énonciataire qui doit se sentir attaché au texte

Nous venons de mettre le doigt sur un énonciataire précis : celui que Loco Locass prend sous son aile, celui qui doit se faire attentif, celui qui doit s'approprier le message pour évoluer. Les impératifs contribuent à renforcer cet effet. On en déduit qu'une chanson qui contient le mode impératif dans son titre placera probablement l'énonciataire au premier plan. C'est effectivement le cas dans « Langage-toi », où le lien de fraternité entre l'énonciateur et l'énonciataire se concrétise. Le ton se maintient très affectif : « Mets tes verres de contact Mon frère » (« Langage-toi », p. 31, l. 19), « En vers libres, mon frère[143] » (« Langage-toi », p. 35, l. 1). L'énonciateur s'exprime de manière à rassurer l'énonciataire : « sois-en [*sic*] sûr » (« Langage-toi », p. 32, l. 9), « Crois-en ma parole » (« Langage-toi », p. 32, l. 23),

[143] Encore une figure masculine.

« n'aie crainte » (« Langage-toi », p. 32, l. 25). C'est l'occasion pour l'énonciateur de renforcer sa connivence avec l'énonciataire. Les deux, complices, font partie de la même équipe. L'énonciateur espère que l'énonciataire sera un « relais » (« Langage-toi », p. 31, l. 19) à son projet. Dans « Langage-toi », énonciateur et énonciataire sont sur la même longueur d'ondes : « Tsé qu'ess j'veux dire... » (« Langage-toi », p. 34, l. 17), comme si l'énonciataire s'identifiait à l'énonciateur.

L'énonciataire qui a des comptes à rendre

D'autres textes mettent en place un énonciataire bien différent. Par exemple, dans « Sheila, ch'us là », l'énonciataire est la politicienne Sheila Copps, ministre fédérale du patrimoine canadien en 2000. D'entrée de jeu, notons l'animosité certaine qui se dégage du titre, comme s'il répondait à la question « tu me cherches ? Ben ch'us là ! ». L'énonciateur semble prêt à la confrontation. La page titre de cette chanson (voir l'annexe X), d'ailleurs, présente la photo d'un match de boxe sur laquelle un des adversaires se trouve au sol tandis que l'autre est en position de base, visiblement prêt à toutes les ripostes. Sheila demeure la principale énonciataire jusqu'à la toute fin de la chanson où elle est interpellée avec insistance, littéralement bombardée de questions : « Sheila pouquoi [*sic*] non ? C'est quoi cette situation ? [...] Pourquoi la vérité prend-elle plus de temps à se faire voir ? » (« Sheila [...] », p. 26, l. 1). Vu sous cet angle, la modalité interrogative récurrente, inquisitrice, comme autant de coups décisifs, est une façon d'acculer au pied du mur la ministre qui aurait failli à son

mandat[144]. La montée vers cette percutante finale se fait pourtant avec un énonciataire parallèle qui serait plutôt un témoin dont l'énonciateur se réclame, dont il cherche l'adhésion. La première personne du pluriel et ses déterminants possessifs nous laissent toujours croire à un lien de connivence entre l'énonciateur et l'énonciataire : « Sans l'ignorance crasse on Crisserait not'camp Non ? » (« Sheila [...] », p. 24, l. 15), « L'oasis de notre langage » (p. 25, l. 18), « Nous nous Miron » (« Sheila [...] », p. 25, l. 20). L'impératif commande moins qu'il n'invite dans cette chanson, ce qui nous porte à penser que le rapport avec l'énonciataire se veut doux : « Passons sur l'impasse de la Constitution » (« Sheila [...] », p. 24, l. 1). « Écoute et goûte » (« Sheila [...] », p. 25, l. 11) fait appel à deux des cinq sens de l'énonciataire, donc à sa sensibilité. L'énonciateur veut le sensibiliser au combat à mener contre Copps. Il veut le stimuler de manière à provoquer chez lui une réaction automatique pour défendre sa culture, « un réflexe majeur face à la mise à l'index » (« Sheila [...] », p. 25, l. 24). Bien loin de souffrir d'un conservatisme borné, Loco Locass intègre l'apport multiculturel des immigrants qui font partie, au Québec, du paysage social. Ainsi, un passage écrit en arabe, puis traduit en français entre parenthèses, indique que le multilinguisme est moins vécu sous forme de tension que d'enrichissement verbal et textuel. Comme le soutient Cazabon, « une appartenance fondée sur la valorisation du réalisme intrasociétal peut donner un sens d'appartenance, une fierté

[144] En 2000, les Québécois lui reprochaient de trop subventionner la culture d'état plutôt que d'encourager le patrimoine historique et national.

et un goût d'actualisation[145] » : c'est justement là, nous semble-t-il, que Loco Locass souhaite en arriver.

L'énonciataire sous la forme d'« améromain »

Si dans la chanson précédente, le ton est à la connivence, dans le texte satirique « L'empire du pire en pire » l'énonciateur procède à une critique acerbe des travers de la société américaine, l'énonciataire, qu'il juge en plein déclin. Des associations sont faites avec des empereurs romains au despotisme reconnu qui ont dirigé des régimes de terreur : « Non, non, Néron Regarde ton peuple [...] Calcul Caligula! » (« L'empire [...] », p. 45, l. 7). L'énonciataire – dont on comprend ici qu'il regroupe les dirigeants de l'empire américain (ou « améromain », pour poursuivre la métaphore de Loco Locass), soit les politiciens et les grands acteurs qui contrôlent « la machine » sociale – est carrément opposé à l'énonciateur pour sa part associé à des justiciers militants : « Ben Hur urbain, bien sûr Je circule » (« L'empire [...] », p. 42, l. 20), « À l'instar de Spartacus » (« L'empire [...] », p. 43, l. 1).

L'autre énonciataire dans « L'empire du pire en pire »

Mais le texte « L'empire du pire en pire » sous-entend également un autre énonciataire peut-être prioritaire par rapport à celui que nous venons de voir. Il s'agit de celui qui souffre de l'emprise d'une culture dominante. On le retrouve indirectement, puisqu'il revêt temporairement la troisième personne du pluriel, dans le vers « J'en appelle à tous les gus [...] esclaves avachis » (« L'empire [...] », p. 43,

[145] Benoit Cazabon, *Langue et culture : unité et discordance*, Sudbury, Prise de parole, 2007, p. 161.

l. 2). C'est donc aux « esclaves » de l'hégémonie américaine que l'énonciateur se joint lorsqu'il dit « J'ai une telle vision – tellement belle – dans laquelle Nous brisons les chaînes et les câbles avec lesquels Ces fils de pub nous entubent » (« L'empire [...] », p. 43, l. 5). Retenons l'aspect performatif de la façon qu'a l'énonciateur de s'adresser à l'énonciataire. Ailleurs dans le recueil, l'énonciataire est encore indirect.

L'énonciataire rhétorique

Le « je » de la chanson « Malamalangue » s'adresse à un énonciataire rhétorique, les « cocus sans colonne verbale ». « Je couche Mes mots pour 7 millions de cocus sans colonne verbale » (« Malamalangue », p. 51, l. 7) met en scène la troisième personne du pluriel. Plus loin dans le recueil, on remarque encore des traces de cette stratégie. Par exemple, dans « Isabeille et Biz », Biz déclare son amour à Isabeille et dit : « C'est en vers [...] que je lui rappe la pomme » (« Isabeille [...] », p. 78, l. 5). Un peu plus loin, la formulation « Je le jure sans parjure au jury » (« Isabeille [...] », p. 78, l. 10) fait penser que c'est par l'intermédiaire de l'énonciataire que le « Je » s'adresse au « jury » puisque la promesse pourrait être beaucoup plus directe sous la forme : « Jury, Je le jure... ».

Un autre fait observable dans « Malamalangue » est la dichotomie entre énonciateur/énonciataire qui s'efface de façon à ce qu'un lien de solidarité émerge. L'énonciateur accuse tout en reconnaissant sa part de responsabilité. Un nous prend alors place au banc des accusés : « Tous et toutes, professeurs, citoyens Animateurs

de Musique Plus et politiciens Je nous accuse au tribunal de la conscience [...] » (« Malamalangue », p. 54, l. 1). L'expression performative « Je nous accuse » hisse un instant l'énonciateur au rang d'énonciataire lorsque « je » est inclus dans « nous ». L'énonciateur regagne ensuite sa place pour avouer son imperfection : « OK Je te l'concède On est un peu cons et on cède Nous aussi à la tentation [...] » (« Malamalangue », p. 52, l. 13).

Il n'en demeure pas moins que l'énonciateur a des conseils à prodiguer à l'énonciataire : « Ton texte doit expliquer le contexte de ton cortex » (« Malamalangue », p. 55, l. 2). Remarquons que les conseils, comme les ordres[146], abondent dans *Manifestif*. À ce propos, un autre bel exemple se trouve en page titre de la chanson « Isabeille et Biz ». On y voit l'image d'un biscuit chinois rompu qui porte le message « EN AMOUR, SOYEZ ZEN » (voir l'annexe XII). L'aphorisme nous parvient sous une forme spéciale. Le biscuit chinois, se voulant à la fois nourriture pour le corps et l'esprit, est en quelque sorte, ici, un symbole. Certes le conseil est donné, mais il n'en tient qu'à l'énonciataire de le mettre en pratique. En cela, le conseil n'a de sens que si on en fait quelque chose... L'énonciateur a conscience de devoir, au jour le jour, faire agir les mots : « De mon verbe je désherbe[147] (...) Notre jardin Au quotidien » (« Isabeille [...] », p. 77, l. 13). Le refrain « Belle Isa je nous imagine à jamais zen / Isabeille et Biz à jamais zen » (« Isabeille

[146] Les conseils et les ordres reposent sur un lien direct entre l'énonciateur et l'énonciataire.
[147] Connotation intéressante avec « cultiver », « culture ». Comme quoi les mots, la langue, le verbe, servent la culture...

[...] », pp. 77-78) reprend cette idée du pouvoir de la projection qui, grâce aux mots, favorise l'accomplissement d'idéaux. Le premier des deux vers que nous venons de citer contient l'expression d'un désir : « nous serions à jamais zen ». Dans le deuxième vers, l'énonciateur s'efface; Biz devient troisième personne du singulier, mis à distance de lui-même : la projection opère en même temps que le souhait est simultanément actualisé. Cette façon de jouer avec l'énonciataire nous montre que Loco Locass met à profit les divers plans de l'énonciation.

Un énonciataire qui prend trop de place

Dans « Boom baby boom ! », l'énonciataire est un sujet collectif; soit la génération des baby-boomers tout entière. C'est, probablement, avec Sheila, l'énonciataire le plus explicite de tout le recueil. Le titre donne à entendre que l'énonciateur veut en finir avec cette génération qu'il fait littéralement exploser. Ce texte est le plus long du recueil, c'est celui qui prend le plus de place; comme si la lutte contre la présence envahissante des boomers commandait un important arsenal discursif. La majorité des caractéristiques de l'énonciataire conduisent à la proclamation de son égocentrisme : « Au centre de l'arène Tu te mets toi-même en scène Dans une pièce obscène et malsaine Où tu tiens le premier rôle » (« Boom [...] », p. 72, l. 7), « la déprime unanime qui prime dans le régime Gérontocrate dans lequel tu te complais Bureaucrate dans ton complet-veston-cravate » (« Boom [...] », p. 65, l. 7). Sans ménagement l'énonciateur lui ordonne : « Débarrasse ! » (« Boom [...] », p. 65, l. 12). Si l'énonciateur s'adresse aux baby-boomers, le locuteur ne prise pas réellement

cette génération mais bien plutôt ses descendants directs : « Sache que ton fils écoute ce rap » (« Boom [...] », p. 69, l. 13). La phrase peut d'ailleurs paraître illogique si on néglige cette dynamique qui fait s'opposer ici, pour les besoins de la cause, la figure de l'« énonciataire » au réel « public cible ». Le locuteur, qui ne parle pas vraiment aux boomers, fait jouer l'énonciateur avec des expressions de jeunes qu'il n'a aucun soin de traduire pour les générations précédentes : « Tu catch [*sic*] pas mon slang ? » (« Boom [...] », p. 67, l. 9). Le clivage entre le réel destinataire (les jeunes québécois de la relève sociale) et « l'énonciataire-interlocuteur accessoire» (les baby-boomers qui refusent de laisser leur place) est net. Le fils se dresse peu à peu contre le père.

L'énonciateur parle pour intimer à l'énonciataire de choisir. Entre parenthèses, en sous-entendu, une insulte lui est lancée : « (Heille le) casse-toi ou viens jouer avec moi » (« Boom [...] », p. 67, l. 14). Le récepteur se fait mentalement une idée de l'insulte (peut-être « casse » mis pour « casque[148] » pour aller avec le mot « casse » qui suit, ou encore « cave »...). D'autre part, la conjonction de coordination « ou » marque qu'un choix est offert à l'énonciataire. Il doit prendre position : soit « se casser » (se retirer de la scène), soit participer à l'œuvre et accepter de « jouer » avec l'énonciateur. Dans « Batlam ! Slam ! Lame de fond qui fond sur toi » (« Boom [...] », p. 67, l. 4), l'énonciateur entend « fondre » sur l'énonciataire au sens de foncer (d'ailleurs, la consonne « s » qui succède au mot « fond » laisse entendre « qui fonce sur toi ». Les mots « Batlam ! Slam ! » sonnent comme des onomatopées évoquant

[148] Ayant ici la valeur de « Ti-Casque » en langage vernaculaire.

par exemple celles qui surgissaient en plein écran lors des bagarres dans la série télévisée *Batman*. Par accumulation des procédés stylistiques, une tension s'installe entre l'énonciateur et l'énonciataire. Un combat en direct a même lieu entre les deux instances grâce à la métaphore : « J't'allonge une gauche, une droite J'achève cette chicane te déboule ma finale dans les dents » (« Boom [...] », p. 69, l. 18). C'est l'insinuation d'une présence physique de l'énonciataire dans l'œuvre qui rend possible cet effet. Dans « Là j'te tiens » (« Boom [...] », p. 69, l. 11), le fils a rattrapé le père. Le contact s'entend; il y a confrontation. L'analogie du « ring » avec ses coins opposés est propice à l'autodéfinition car quand il y a confrontation, il y a forcément comparaison entre les parties qui se positionnent l'une contre l'autre, donc l'une par rapport à l'autre. Par-là, nous voulons dire que la figure de l'énonciataire, négativisée, peut avoir été créée pour rehausser le caractère de l'énonciateur. Ainsi, le « je » du texte se caractérise par rapport à l'altérité qui est souvent le « tu », ou l'énonciataire. Cette stratégie de mise en évidence des contrastes était déjà repérable dans « Sheila ch'us là » avec la métaphore « ta terre anglaise [...] mes racines latines » (« Sheila [...] », p. 23, l. 15). Ailleurs, dans « Boom baby boom ! », on lit l'opposition suivante : « Toi t'es payé pour t'en aller Moi faut que j'paye pour travailler » (« Boom [...] », p. 66, l. 13). « Je » et « tu » sont opposés dans ces vers. En fait, dans « Boom baby boom ! », l'énonciataire est « le père », ou la figure paternelle : « Mais là où tu me perds, père, C'est quand je te vois [...] » (« Boom [...] », p. 70, l. 9), « Mais crois-moi papa » (« Boom [...] », p. 70, l. 28). Un autre clivage entre énonciateur/énonciataire se forme, celui du fossé intergénérationnel. Les modes, vestimentaires ou autres, se

succèdent souvent comme des réactions par rapport aux modes précédentes. De la même manière, socialement, les jeunes veulent se démarquer de leurs prédécesseurs. Dans « Boom baby boom ! », il y a mépris de la figure paternelle qui finit par être évincée de toute sorte de façon. Notamment, l'énonciateur n'hésite pas à « *flush*[er] le patriarche avec l'eau du bain » (« Boom [...] », p. 68, l. 24), comme quoi l'heure est au renouveau.

La charge contre la génération des boomers se poursuit, rétroactivement cette fois, dans la chanson « La casse ». L'énonciateur reproche aux jeunes de 1968, les boomers de 2000, d'avoir mal servi la cause indépendantiste lors du défilé de la St-Jean cette année-là[149]. L'énonciataire, appelé « Jeunesse de chien », est tenu responsable de l'émeute lors du rassemblement pour l'indépendance nationale. C'est d'ailleurs la photo d'un manifestant dans une foule houleuse qu'on retrouve sur la page titre de la chanson (voir l'annexe XI). À quatre reprises, il y a un appel direct fait aux émeutiers de l'époque sous la forme « Jeunesse de chien ! ». Ailleurs dans la chanson, l'énonciateur s'adresse à une « jeunesse larvée », puis à une « jeunesse chienne », peut-être par allusion au mouvement « Jeunesse chrétienne ». L'énonciataire est traité de « p'tit criss ». Il y a omniprésence de l'idée de jeunesse, comme pour rappeler aux boomers qu'ils ont été jeunes et écervelés : « Mais toi t'en souviens-tu ou ben t'étais trop saoul » » (« La casse [...] », p. 84, l. 22). « Parle m'en

[149] L'évènement appelé « Lundi de la matraque » a eu lieu le 24 juin 1968, à la veille des élections fédérales.

du scandale » (« La casse [...] », p. 85, l. 3) est une invitation lancée à l'énonciataire, voire une provocation. L'énonciataire, s'il endosse son comportement, n'aura pas de honte à raconter ce qu'il a fait. Il devrait prendre la parole pour s'assumer, pour s'expliquer, pour se justifier et ainsi donner du sens à son geste.

L'énonciateur prête parfois sa voix à l'énonciataire par le moyen du discours rapporté en style direct. Ainsi, l'absence de chevrons dans l'extrait « Tu fracasses des carreaux En criant : fuck la police ! » (« La casse [...] », p. 83, l. 19) met en relief l'impertinence des insultes jadis proclamées. Le blâme prend une forme ironique dans « Pour moi c'est ton ego qui était trop saoul... Pour moi c'est ton ego qui était trop saoul... verain » (« La casse [...] », p. 85, l. 22). Le fait que l'énonciateur reprenne sa phrase deux fois parodie le radotage des saoulons qui ne se rappellent pas ce qu'ils viennent de dire et qui sont donc bien mal placés pour défendre le Québec dont le mot d'ordre est « Je me souviens ».

L'énonciataire et sa contribution dans l'œuvre

Dans « Priapée la p'tite vite », la mise en lumière de la relation qui unit énonciataire et œuvre est particulière. L'énonciataire participe à une espèce d'orgie sexuelle (connotation déjà annoncée dans le titre de la chanson) avec l'énonciateur. L'organe sexuel qui permet la relation fusionnelle, c'est la verve (et non la verge) de l'énonciateur. Encore une fois, l'énonciataire est explicitement interpellé grâce aux impératifs tels : « Mets tes culottes » (« Priapée [...] », p. 89, l. 8), « Capote pas »

(« Priapée [...] », p. 89, l. 13), « chut » (« Priapée [...] », p. 89, l. 28). L'accouplement entre énonciateur et énonciataire est renforcé avec le vers « [...] j'vais vers toi » (« Priapée [...] », p. 89, l. 30) qui souligne l'orientation de l'œuvre « vers » l'énonciataire. L'énonciateur utilise même ses sens physiques pour entrer dans une relation quasi sexuelle avec l'énonciataire : « en guise de prémisse à la défloraison de ton Jardin des Délices, flairant ta fragrance [...] » (« Priapée [...] », p. 90, l. 3). Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, l'énonciateur est particulièrement vulnérable dans cette chanson. Il s'affiche dans sa vulnérabilité car c'est ce qu'on fait quand on se met à nu devant l'autre. « Priapée la p'tite vite » se termine dans une éjaculation métaphorique – précoce pourrait-on ajouter vue la durée de la chanson – visuellement perceptible dans l'organisation du texte en une sorte de calligramme. « J'immigre en giclant » (« Priapée [...] », p. 91, l. 1) suggère la transmission d'un peu de l'énonciateur dans l'énonciataire, par ce qu'on pourrait qualifier de don de soi, comme le veut la conception archaïque de l'homme qui fertilise la femme lors du coït. « Fertiliser », du champ lexical de « cultiver » et de « culture » prend tout son sens dans *Manifestif*.

Dénoncer

Alors que dans « Priapée la p'tite vite », c'est la richesse culturelle qui est prônée, dans « Médiatribes », c'est la culture de masse déficiente qui est dénoncée. Sous la forme d'une critique acerbe des médias québécois, cette chanson met des noms précis sur les coupables. Le titre de la chanson en dit déjà long sur les figures de

l'énonciataire – rhétorique encore une fois – à venir grâce au mot-valise qui fusionne « média » et « mes diatribes ». Dans « J'informe qu'on nous désinforme » (« Médiatribes », p. 96, l. 20), l'énonciateur, relégué au rang des plaignants, se joint à son énonciataire. Dans le même bain, « On baigne dans le bordel » (« Médiatribes », p. 96, l. 20), dit-il. S'ensuit une série d'invectives à l'endroit d'acteurs spécifiques du monde des médias au Québec. Les énonciataires se relayent pour être blâmés tour à tour. Certains sont tutoyés pour être mieux rabaissés comme dans « Mes diatribes à Jean Chrétien J'te trust pas quand tu dis qu'tu trust pas les médias canadiens » (« Médiatribes », p. 98, dernier paragraphe). On comprend que l'énonciataire est rhétorique une fois de plus. Le lecteur s'identifiera davantage à l'énonciataire de la chanson « Art poétik » qui succède à « Médiatribes » dans le livre.

De l'empathie pour ses semblables

Dans « Art poétik », le texte se recentre sur l'énonciataire. Dans « Sens-tu ma sollicitude pour ta négritude ? Tu te dis aigrie par la vie " Tout t'afflige et te nuit et conspire à te nuire " » (« Art [...] », p. 104, l. 4), l'énonciateur reprend le concept de négritude d'Aimé Césaire qu'il accole à un vers attribué au personnage de Phèdre dans la tragédie du même nom. Rappelons que Phèdre représente l'impuissance devant la fatalité. En fait, ces vers de « Art poétik » relèvent de l'empathie. L'énonciataire est amené à dépasser la complainte, l'énonciateur refuse que la population québécoise joue la victime. Il comprend sans doute que « Quand on se tourne sans cesse vers la réclamation et vers la condamnation des autres, on ne fait

plus aucun effort sur soi-même, et une société de simples revendicateurs finit par se dévorer elle-même[150] ».

Nous comprenons peu à peu que la figure de l'énonciataire est changeante au fil des textes, selon le rythme des appels qui lui sont lancés. Si dans les textes précédents l'énonciataire a été amené à prendre conscience du problème relatif à l'identité québécoise, il est clairement encouragé, dans « Art poétik », à prendre le flambeau. À ce titre, nous pourrions peut-être qualifier le recueil *Manifestif* d'œuvre « relationnelle » puisqu'une idée récurrente fait sa place : la pleine réalisation de *Manifestif* repose sur l'utilisation qu'en fera le lectorat qui doit dépasser le stade de la contemplation pour passer à l'action. Il revient donc à l'énonciataire de prendre à son tour le flambeau : « Foi de moi j'ai foi en toi » (« Art [...] », p. 104, l. 16). L'assonance marquée de ce vers renforce la construction symétrique du projet artistique qui vise à mettre en parallèle « moi » et « toi », deux mots associables aux concepts d'« énonciateur » et d'« énonciataire ». L'œuvre devient une base dialogique qui rend hommage au pouvoir illocutoire. À cet égard, les jeux avec la langue sont également observables dans la façon dont l'énonciataire est abordé. L'organisation du recueil fait en sorte que le procédé se poursuit dans la chanson suivante : « I represent rien pantoute ».

---

[150] Henri Baruk, *La psychiatrie sociale*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », p. 89.

Se jouer de l'énonciataire

Dans « I represent rien pantoute », impertinence et jeu se côtoient pour s'adresser à l'énonciataire. Le vers « Pis si t'es froissé, tu r'passeras » (« I represent [...] », p. 113, l. 14) offre un double sens qui allège la teneur du vers « si tu es offusqué, tu reviendras lorsque cela te sera passé ». La diaphore associant « repasser » (synonyme de « revenir ») à la tâche ménagère du « repassage » fait sourire. Un peu plus loin, dans « Avis aux astie d'aspic-assiettes » (« I represent [...] », p. 114, l. 10), un mot-valise fait se côtoyer l' « aspic » et le « pique-assiette » pour rehausser une insulte qui pourra ainsi « piquer » à plusieurs degrés les journalistes, souvent accusés de ne courir les conférences de presse que pour les bouchées et les cocktails qu'on y sert. La tension monte et prépare le récepteur à la prochaine chanson.

L'énonciataire provoqué

L'insistance sur le potentiel militant de l'énonciataire profite de l'intonation belliqueuse de « Vulgus v/s Sanctus ». Ce texte engage clairement une lutte entre deux opposants. Dans un coin du ring, il y a le vulgaire, et dans l'autre, le sanctifié. La barre oblique (v/s), matérialisant la frontière entre les deux contraires, renforce l'opposition. L'intensité de la chanson provient entre autre de l'effet de simultanéité qu'offrent les échanges directs entre l'énonciateur et l'énonciataire. Tout a l'air de se dérouler en temps réel : « Heille Réveille ! » (« Vulgus [...] », p. 119, l. 13), « C'est tu clair ? » (« Vulgus [...] », p. 120, l. 13), dit l'énonciateur impétueux comme pour provoquer l'énonciataire. L'énonciataire doit faire clairement son choix. Il doit

décider s'il s'engage ou pas : « Situez Si vous êtes pour L'affranchissement, le défrichage et le changement Ou [pour] Le marchandage achalant, le léchage, la lâcheté achetée » (« Vulgus [...] », p. 121, l. 2). L'énonciateur semble déplorer d'avoir à insister de la sorte : « J'sais qu't'ai [*sic*] j'té des choix un brin béotiens : Mais la fin sanctifie les moyens » (« Vulgus [...] », p. 121, l. 10). La suite permet de faire une pause en détournant les projecteurs sur une cible qui se distingue mieux du lecteur véritable.

Lucien Bouchard : énonciataire d'une missive intermède

Le discours semble suspendu, dans « Vulgus v/s Sanctus », l'espace d'une lettre adressée à Lucien Bouchard, alors premier ministre du Québec, ici prénommé « Lulu ». Loco Locass lui reproche son manque d'ardeur souverainiste. Bouchard ne s'était-il pas, quelques années avant son arrivée à la direction du Parti Québécois, officiellement rallié à l'idée d'une réunification canadienne portée par l'accord du lac Meech[151]? Mais le temps est venu de passer à autre chose : « Si y'a maldonne on pardonne Parce que la fin sanctifie les moyens » (« Vulgus [...] », p. 122, l. 6). Même dans cette seconde partie de la chanson, le proverbe « la fin sanctifie les moyens » retentit tel un cri de guerre qui motiverait les soldats à aller au combat, au-delà de leurs limites, pour monter à l'assaut ultime que constitue la dernière chanson.

---

[151] Mathieu Bock-Côté, « Le conservatisme québécois de Lucien Bouchard », *Argument Politique société histoire*, Éditions Liber, vol. 9, no 2 (printemps-été), 2007, [En ligne], http://www.revueargument.ca/article/2007-03-01/378-le-conservatisme-quebecois-de-lucien-bouchard.html, (Page consultée le 8 août 2013).

L'énonciataire à « L'assaut »

La photo qui accompagne le texte « L'assaut » a été prise du point de vue de la scène, de sorte qu'on a ainsi l'impression d'être avec le groupe (voir l'annexe VII). Les chanteurs ont l'attitude et l'impétuosité de guerriers à l'attaque. La position de clôture dans un recueil est évidemment très significative – tout comme la fin d'une phrase en détermine le sens –. Le texte doit laisser sa marque dans l'esprit du lecteur. Or ici, une sorte d'apothéose est atteinte dans l'appel à l'énonciataire. L'interjection contenue dans « [...] les mots-lasso T'embrassent et t'enlacent Ô toi public » (« L'assaut », p. 127, l. 3) traduit un sentiment de liaison, notamment grâce à la métaphore du lasso. La relation entre l'œuvre et le public atteint son apogée; c'est le texte qui compte le plus grand nombre de « nous » et autres déterminants associés. Le ralliement ne fait pas de doute à cette dernière étape du recueil : « nos mobiles [...] Nous rendent habiles [...] Car nous croyons [...] on mène [...] on peut [...] on brandit [...] not' trace [...] On arrive » (« L'assaut », pp. 128-129). En plus de former la répétition de la racine commune des deux termes du nom Loco Locass, « Loc-Loc », dans « Loc-Loc pour l'éternité » (« L'assaut », p. 129, l. 11), donne l'impression d'une connectivité inaltérable. Le pacte d'une relation bilatérale contre un ennemi commun vient d'être signé. Une lutte plus grande s'engage...

Conclusion

L'énonciataire est omniprésent dans *Manifestif*. Tous ces appels à l'autre nous parlent du texte comme d'un acte. Une impression progressive s'en dégage : le rapport

dynamique entre le spectateur et l'objet est tout aussi primordial que l'objet d'art en soi[152]. Nous avons analysé le discours intratextuel qui régit les relations entre énonciateurs et énonciataires dans *Manifestif.* Il en ressort que *Manifestif* est autoréférentiel dans les appels directs qu'il fait à ses énonciataires qu'il organise selon une progression sensible. L'énonciataire est d'abord celui qu'on veut accrocher. Pour y arriver, l'énonciateur tantôt le provoque, tantôt l'encourage pour s'assurer qu'il y ait adhérence au texte. Une interdépendance œuvre/public ressort, mettant en évidence l'apport mutuel de l'œuvre et du récepteur qui renvoie à la notion élargie du rapport entre culture et identité. Au bout du compte, l'épanouissement culturel serait le mode d'appropriation qui, idéalement, pourrait pallier à la tendance à l'infériorisation des Québécois, c'est du moins ce que suggère *Manifestif* dans son ensemble. L'autoréférence sert ainsi cette idée, au troisième niveau de l'énonciation, en ce qu'elle nous interpelle directement, nous les lecteurs, par le biais des énonciataires qui ne sont ni plus ni moins que nos reflets.

Comme nous l'avons vu dans le cadre théorique de ce mémoire, du point de vue de la linguistique pragmatique, « l'usage, c'est le sens[153] ». De même, dans *Manifestif,* parler, c'est agir. Par les représentations de l'énonciateur, de l'énoncé puis, comme nous venons de le voir, de l'énonciataire qu'il offre, le recueil de Loco Locass porterait en lui le pouvoir d'agir en véritable moteur, générateur de réactions.

---

[152] Le logiciel fondamentalement interactif *In Vivo,* créé ultérieurement par Loco Locass, pourrait être vu comme un prolongement de cette philosophie.
[153] Benoit Cazabon, *op. cit.*, p. 33.

Conclusion

> **Pas étonnant qu'à cette langue qui symbolise notre aspiration à dire nous-mêmes qui nous sommes et qui nous rêvons d'être, nous rendions les égards dus au plus sacré des symboles.**
> **- Richard Joly, *Quand on prend sa langue pour sa culture***

En conclusion, nous pouvons affirmer que le recueil *Manifestif* de Loco Locass présente de nombreuses caractéristiques autoréférentielles, et ce, sur plusieurs plans. Les différentes instances qui entrent en jeu dans l'énonciation, ainsi que leur contribution sitôt exprimées, se manifestent formellement. Plus encore, nous avons vu qu'un effet de miroir régit les plans de l'énonciation pour mieux appuyer le thème fort de *Manifestif*, qui est le rapport expressivité/identité. Nous pourrions ainsi dire de l'œuvre locassienne qu'elle actualise et renforce le lien qui unit langue et identité. L'énonciataire, en revêtant au passage quelques figures rhétoriques (pensons aux baby-boomers qui ne font certainement pas partie du public visé par Loco Locass), évolue, au fil des textes, jusqu'à prendre la forme d'un combattant tout désigné pour changer les choses. Son parcours dans l'œuvre l'a doté d'un pouvoir. Il n'en tient qu'à lui de l'exercer pour que l'écho se perpétue.

« Chaque interprétation "sémiotise" l'œuvre à sa façon propre et lui attribue ainsi une structure signifiante et une signification spécifique[154] ». Dans cette étude, nous voulions creuser une idée déjà avancée dans les mémoires de Dany Saint-Laurent,

---

[154] Jean-Pierre Esquenazi, *op. cit.*, 1996, p. 84.

Nos sillons d'engagement (2007) et de Marie-Claude Tremblay, *Loco Locass : une esthétique engagée et engageante* (2009), à savoir que l'œuvre locassienne incite à l'engagement social. Nous pensons que dans *Manifestif*, cette incitation passe par un appareil métalinguistique lié à l'énonciation. Nous savons que selon la linguistique pragmatique, l'usage, c'est le sens. Autrement dit, parler, c'est agir (pour paraphraser J. L. Austin dans *Quand dire, c'est faire*[155]). L'ensemble de l'œuvre *Manifestif* (par les actes d'énonciation, les énoncés et les énonciataires qu'on y retrouve) parle de l'identité comme intimement rattachée à l'agir : « Crois-en ma parole, la parole est un geste Mieux une action » (p. 32, l. 23).

Dans le premier chapitre, nous avons mis au jour un énonciateur multiple qui s'autodéfinit en même temps qu'il s'exhibe au fil des pages du recueil. À la fois dans le discours et dans les marques formelles, le « je » est omniprésent. Au point où Danny Saint-Laurent fait de l'inscription de la figure textuelle de l'artiste un trait fondamental de la rapoésie[156]. Nous sommes allée plus loin en cherchant le plus de formes d'expressivité possible dans le texte. La mise en scène de l'identité, qu'elle soit conforme ou non à la réelle identité du locuteur, est une construction. Nous supputions dès lors que l'autoréférence dans *Manifestif* pouvait exemplifier et promouvoir l'autoconstruction identitaire; l'énonciateur travaillant sans cesse à se faire connaître du récepteur. Il nous dit d'où il vient, à quelle société il appartient,

[155] John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970, p. 18.
[156] Dany Saint-Laurent, *op. cit.*, p. 39.

quelle est l'histoire de son peuple, quelles sont les préoccupations de sa génération, qui sont les piliers artistiques de sa culture (ou multiculture), quelles sont les particularités de sa langue par rapport au reste de la francophonie, etc. Par-là, il acquiert un certain pouvoir sur « sa » nation[157] et son devenir. En effet, la relation mutuelle (selon laquelle l'auteur et son art se construisent en se définissant continuellement l'un dans l'image de l'autre et inversement) s'étend et prend alors une dimension à plus large échelle qui vise à stimuler la nation entière.

Ce chapitre nous a ainsi permis de constater, chanson par chanson, une accumulation d'expressions axiologiques et d'autoréférences visant à attirer l'attention du lecteur, comme un projecteur, sur deux catalyseurs de l'œuvre entière : l'expressivité et l'identité de l'énonciateur. La parodie, le travestissement ainsi que le pastiche sont d'ailleurs habilement mis à contribution dans certaines chansons pour encore pointer du doigt les nombreuses formes que peut prendre l'expression de soi. Même la remise en question et le doute servent, paradoxalement, l'affirmation de l'énonciateur dans *Manifestif*. Ainsi, un premier constat pouvait être fait : tantôt éminemment distinctes, tantôt volontairement indéterminées, les instances énonciatives se côtoient, s'entremêlent, se jouent l'une de l'autre et ne cessent d'attirer notre attention dans l'œuvre locassienne.

[157] « ma nation » (p. 25, l. 2).

Dans le deuxième chapitre, nous avons poursuivi notre investigation du recueil sous l'angle, cette fois, de la typologie de l'énoncé. Nous avons vu que le texte, dans *Manifestif*, se représente en parlant constamment de lui-même. Nous répétons qu'il est propre au genre littéraire du « manifeste » de théoriser la pratique de l'écriture. Il allait donc de soi qu'un discours ludique sur « la prise de parole » soit repérable dans « *Manifeste-tif* ». Mais plus encore, l'œuvre locassienne entraîne une surdétermination du processus autoréférentiel notamment par la mise en avant des fonctions pragmatiques du discours qui constituent l'objet même du discours. Concrètement, nous avons étudié, dans ce chapitre, les procédés textuels qui contribuent à mettre sous les projecteurs la pragmatique du discours. Pour ce faire, nous avons relevé des figures de pensées (métaphores, etc.), puis des figures de mots (jeux phonétiques/graphiques, etc.) ayant l'écriture et la parole pour objet, ce qui nous a aussi permis d'élaborer un portrait des diverses formes revêtues par l'autoréférence sur le plan de l'énoncé dans *Manifestif*.

L'ampleur du réseau sémantique du « liquide » admettait diverses interprétations : l'eau miroir; l'eau figure paradoxale quant à sa force qui peut servir mais aussi détruire; l'eau berceau de la vie; la salive qui permet de parler, la fécondité du sperme, etc. Les figures d'opposition sémantique que nous avons relevées dans les textes (les assertions antinomiques, l'ironie, l'antilogie, etc.) servent aussi, et probablement de façon encore plus évidente, à jouer sur le paradoxe. Nous y avons vu

la mise en scène d'un réseau d'oppositions inhérentes à l'idée que la langue est un fascinant miroir culturel : à la fois produit d'une culture et fondement de celle-ci. Nous avons été à même de constater comment les figures de mots d'harmonies imitatives et de télescopage arrivent à mettre en scène la « matérialité » de la langue qui, même si elle dépend d'un nombre fini de mots disons, permet une infinité d'agencements, une infinité d'effets et de sens... Rappelons que les répétitions sont peu fréquentes. On peut en comprendre que les ressources dont Loco Locass dispose ne manquent pas. Les inversions, comme séparées en plein milieu par un miroir, ont une forte teneur autoréférentielle et on les retrouve en grand nombre. Sur le plan de l'énoncé, nous avons vu que les figures de style dans *Manifestif* agissent comme autant de petits « réflecteurs » qui se réfléchissent les uns dans les autres. L'autoréférence prend alors une autre dimension. Les mots sont mis sous les projecteurs. Ils passent de référents à référés dans une dynamique vertigineuse. C'est un peu comme si le texte gagnait une autonomie lui permettant de parler de lui-même. L'attention du lecteur est ainsi dirigée sur la pratique des signes. L'expressivité semble alors inhérente à la langue comme quoi il suffit de constamment l'activer pour qu'elle agisse, se développe, produise des effets.

En somme, le deuxième chapitre nous a fait entrevoir un étourdissant microcosme image du macrocosme qui pose le peuple et la culture dans la position respective de deux sujets se faisant face. L'un et l'autre s'offrent un miroir dans une mise en abyme

non pas du « un » mais de la dyade elle-même, chacun des membres entraînant l'autre sans que l'on puisse percevoir lequel des deux est la source puisque l'écho se répercute à l'infini : « L'écho des mots lointains ne s'éteint pas si au relais, tu es là » (p. 33, l. 1).

Dans le troisième chapitre, nous voulions faire ressortir qu'il y a également mise en lumière des rouages de l'énonciataire, troisième volet de l'énonciation, dans *Manifestif*. Cela allait nous menait à la clôture, si on veut, du triptyque qui devait présenter – sur tous les plans – une quantité suffisante d'éléments autoréférentiels pour qu'une interprétation basée sur l'autoréférence soit éclairante sur un des sens possible de l'œuvre. En effet, la réduplication structurale qui régit le recueil nous laissait imaginer que l'énonciataire pouvait être un autre lieu où se reflète le pouvoir de la langue. C'est là que nous avons découvert un énonciataire, multiplié. Bien plus qu'un simple témoin du spectacle langagier qui se déroule sous ses yeux, le lecteur est fortement invité à se rallier, à s'exprimer, à déclamer ses idéologies ainsi qu'à s'affirmer en prenant la parole. Les thèses de Dany Saint-Laurent et de Marie-Claude Tremblay ont justement traité de l'incitation à l'engagement repérable dans l'œuvre de Loco Locass. Nous précisons que l'implication, voire l'engagement passe essentiellement par la langue dans *Manifestif*. L'identité culturelle demande un investissement personnel de chacun; comme si la participation de la collectivité québécoise à un nouvel avenir (culturel et social) était impensable sans que cette

dernière soit pleinement en possession de ses moyens linguistiques. C'est dire que Loco Locass milite en faveur d'une identité culturelle notamment basée sur un sentiment de compétences en ce domaine. Biz, Chafiik et Batlam optent pour un discours proactif qui mise sur un combat culturel par la voie (ou la voix) de la langue. En sollicitant constamment l'énonciataire, Loco Locass cherche à susciter la participation du regardeur-spectateur-lecteur.

Concrètement dans le texte, une forme artificielle de dialogue engendre l'incorporation dans l'œuvre de cette dynamique participative qui est souhaitée. L'énonciataire, image du public, est situé à l'intérieur du cadre dans *Manifestif*. Il est ainsi engagé dans le processus de détermination du sens. Biz, Chafiik et Batlam rappent; et par l'exemple, ils incitent tous et chacun à prendre la parole. Pour cela, il importe d'« agir » dans la langue de chez nous, « de prendre le maquis linguistique » (p. 54, l. 9). Considérant cela, nous pensons que l'instance énonciataire était la plus facile à saisir. On ressent aisément l'importance qu'il y ait un écho à cette rapoésie, une résonnance dans le public. Nous avons relevé dans le recueil des stratégies qui favorisent l'implication du lecteur : une profusion de « deuxième personne » (« tu » ou « vous ») ainsi que ses formes pronominales associées (te, votre, etc.); le mode impératif, et finalement une représentation imagée de l'énonciataire (soit par les photos qui parsèment le recueil, soit par des métaphores, etc.). À notre sens, la démarche interactionnelle avec le récepteur pourrait être résumée en un parcours à trois voies qui conduit le lecteur à prendre position, à se situer par rapport aux

différents énonciataires mis en scène. D'une certaine façon, grâce à l'énonciataire positif, Loco Locass identifie explicitement son « lecteur modèle[158] » de manière à ce que ce dernier se reconnaisse. En contrepartie, par la mise en place d'un énonciataire négatif, Loco Locass identifie ceux qu'il considère comme nuisibles au projet de développement de la culture québécoise, ce qui surdétermine le premier. Ce qui ressort finalement, c'est une figure améliorée de l'énonciataire positif (reflet de ce que devrait être le public) auquel Loco Locass se joint en une symbiose qui fait office de renforcement positif. « La culture s'opère par l'oralité[159] », dit Cazabon. Loco Locass choisit d'autres mots. L'anthropologue Benjamin Whorf suggère dans le même sens que la langue joue un rôle prédominant dans le façonnage du monde perceptuel d'une culture[160]. Et si c'était justement cet effet, de prendre part au façonnement du monde perceptuel de la culture (ici québécoise), que produisait Loco Locass avec *Manifestif*?

Sur les trois principaux plans de l'énonciation tels que définis dans notre introduction, *Manifestif* regorge d'effets stylistiques qui fabriquent le message, pourrait-on dire. Le plan de l'énonciateur (bien qu'on puisse aussi dire « énonciateurs » au pluriel puisqu'il est changeant) se situe dans un espace ouvert où le principe d'identité est soumis à d'incessantes remises en question. L'énonciateur incarne, à notre avis, la thèse de Bourdieu voulant que les agents sociaux (Loco Locass en est

[158] Umberto Eco, *Lector in fabula* [...], Traduction M. B., Paris, Éditions Grasset, 1979.
[159] Benoit Cazabon, *op. cit.*, p. 156.
[160] Benjamin Lee Whorf, *Linguistique et Anthropologie*, Denoël/Gonthier, 1969, p. 20.

un), dans leurs pratiques ordinaires, sont les sujets d'actes de construction du monde social qui expriment leur propre position en son sein[161]. Tantôt l'énonciateur revendique la reconnaissance de son identité, tantôt il se remet en question en avouant son incertitude, quand par exemple, vient le temps de se situer parmi d'autres membres de sa communauté (les boomers, la société de consommation, l'industrie musicale, les médias, etc.). L'histoire des canadiens-français nous apprend que ces derniers se sont longtemps réfugiés dans l'ethnocentrisme afin de contrer l'assimilation. Cela aurait eu pour effet de générer des êtres acculturés, sur la défensive. Il faut rompre avec ce passé, cesser cette attitude rétrograde, dit l'énonciateur dans *Manifestif.*

Puis, le côté festif de la manifestation s'impose : « la survivance d'une langue est avant tout la proclamation d'un amour[162] ». Et réciproquement, pourrait-on dire, à en croire les paroles de la dernière chanson du recueil : « À chaud les mots-lasso T'embrassent et t'enlacent Ô toi public » (p. 127, l. 3). Aimer la langue, jouer avec elle, fêter avec elle, c'est la triple incitation que supportent les mots dans *Manifestif.* Pour Marina Yaguello,

> Jouer avec le langage, c'est violer les règles, la norme, c'est tirer parti de ses points faibles, de l'ambiguïté, de l'homophonie. Mais calembours et contrepèteries, mots-valises[163], charades, slogans, comptines manifestent tout

[161] Stéphane Olivesi, *La communication selon Bourdieu*, L'Harmattan, Paris, 2005, p. 23.
[162] Richard Joly, *Quand on prend sa langue pour sa culture : réflexion sur les cultures de langue française au Canada*, Québec, Éditions de livre du pays, 1991, p. 19.
[163] Nous avons parlé du télescopage, un procédé comparable.

> autant et même plus que le discours conforme à la norme, la compétence linguistique des sujets parlants. Ne peut jouer de et avec la langue que celui qui la possède à fond[164].

Loco Locass possède la langue, s'amuse et manifeste jusqu'à en être contagieux. Le public doit répondre à l'invitation en prenant part à la fête qui, grâce à l'autoréférence, s'offre comme un vertige polysémique qui séduit, engage.

Ce que nous voulions faire, c'est étudier l'album *Manifestif* pour en faire ressortir la dimension autoreprésentative et ensuite déterminer au service de quelle signification elle participe. L'autoréférence, parce qu'elle se retrouve sur chacun des trois plans du discours (« énonciateur », « énoncé » et « énonciataire »), donne à l'œuvre *Manifestif* la capacité de se prendre elle-même comme référent en tant que travail qui promeut la langue. En d'autres mots, le phénomène poétique particulier de l'autoréférence éclaire les textes du recueil parce qu'il constitue un jeu de surdétermination qui surpasse l'œuvre et induit la participation du récepteur.

Le présent mémoire aura servi à éclairer la série de procédés que Loco Locass a utilisés pour assurer la cohésion de son discours : ici, fond et forme fabriquent le sens dans une collaboration aussi étroite qu'incessante. Nous pouvons maintenant dire de *Manifestif* qu'il forme un habile système de représentations, à la fois mimétique

---

[164] Marina Yaguello, *Alice au pays du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, 4e de couverture.

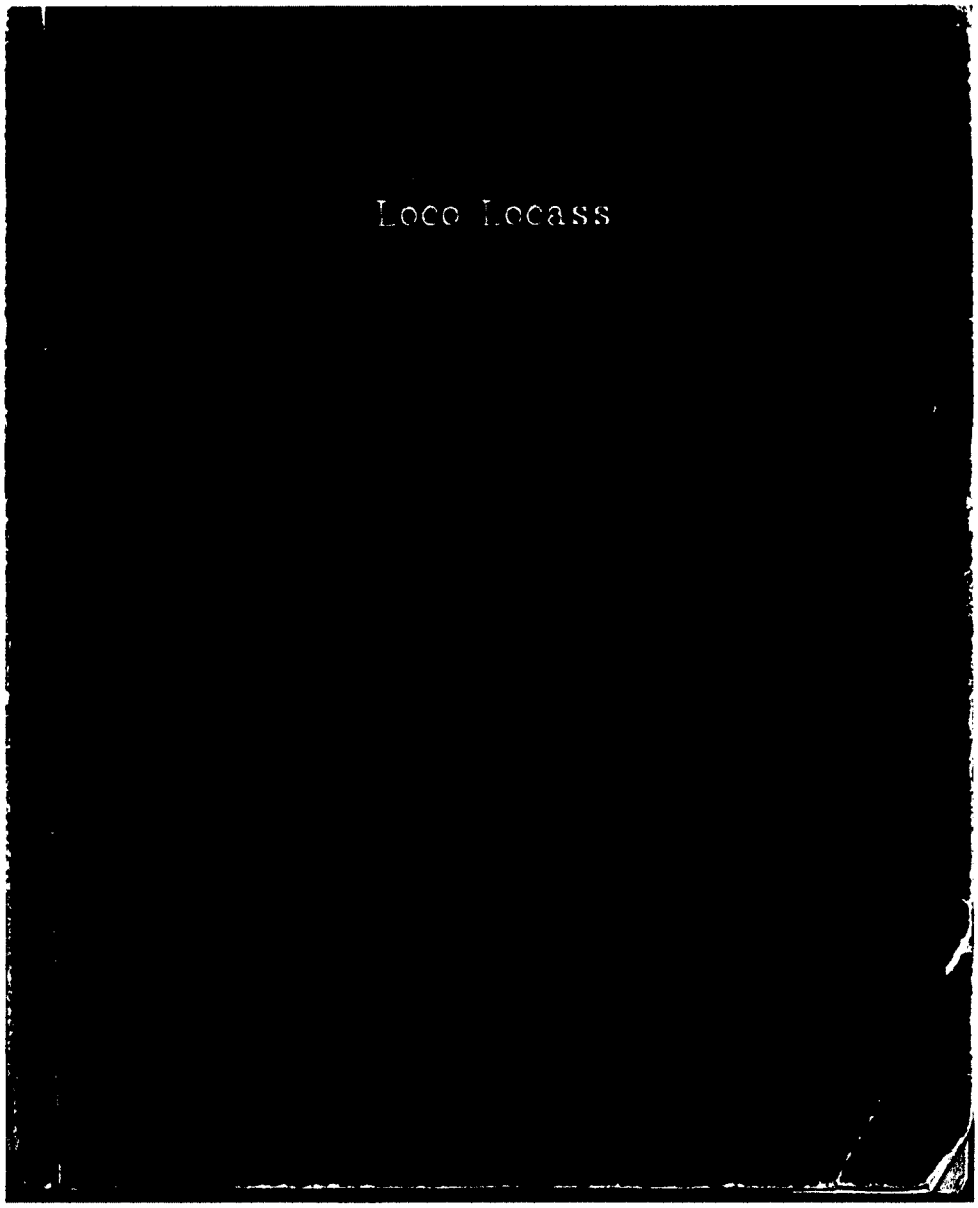
(reflet de sa société), stylisé (très littéraire) et fantasmé (encourage à mieux) qui donne à entendre le pouvoir social et culturel de la langue.

À cet égard, Batlam, Biz et Chafiik sont toujours prêts à défendre leur point de vue. Lors de l'évènement *Nous* qui se déroulait le 7 avril 2012 durant la grève étudiante visant à contester la hausse des droits de scolarité proposée par le gouvernement Charest, Loco Locass a livré une prestation qui, une fois de plus, actualise l'interdépendance entre l'identité, la culture et la langue. Probablement ce leitmotiv se retrouve-t-il dans les autres œuvres du groupe qui recèlent toutes, en leur titre, une autoréférence : *IN VIVO*[165] (2003), *Amour oral*[166] (2004), *Poids plume*[167] (2005), *Le Québec est mort, vive le Québec !*[168] (2012). La pertinence de l'autoréférence tenant à son omniprésence : « du point de vue du fonctionnement global de l'autoreprésentation [...] il est essentiel de remarquer que c'est un processus d'accumulation qui régit la pratique signifiante[169] », le corpus de notre étude pourrait s'étendre encore jusqu'à englober même la dimension musicale des chansons de Loco Locass qui semble, elle aussi, porteuse d'autoréférence.

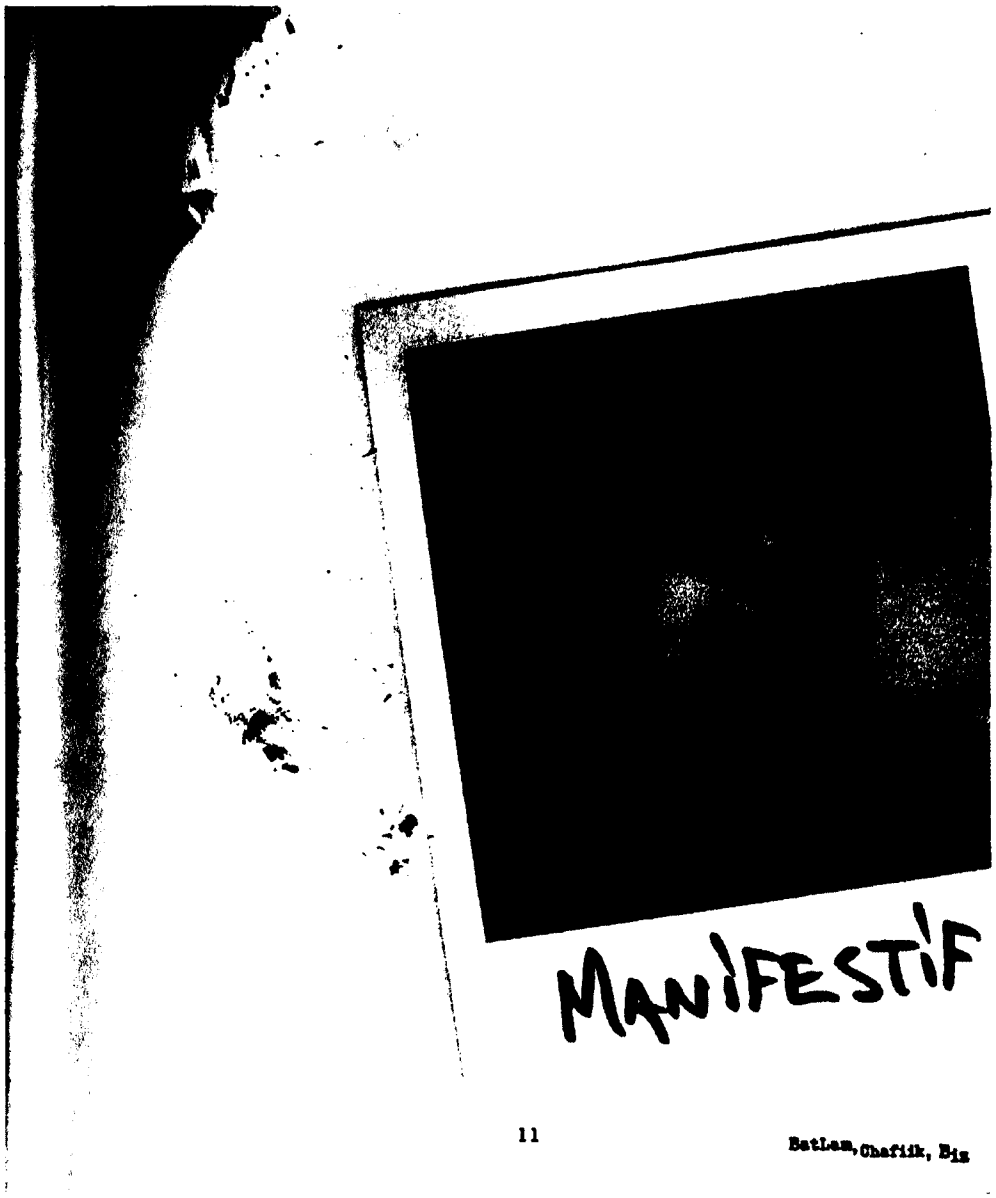
---

[165] Se dit d'un fait qui évolue, d'une expérience ou d'une exploration qui est observée ou pratiquée dans l'organisme vivant. Le titre du cd interactif laisse croire que la thématique de l'identité transformée par l'art y sera exploitée.
[166] Dans *Amour Oral*, l'artiste entend « faire l'amour » au public grâce aux jeux avec le langage.
[167] Le syntagme convoque le pouvoir de l'écrit.
[168] La formule n'est pas sans suggérer que l'œuvre ainsi titrée aurait le pouvoir de redonner la vie à la culture.
[169] Janet Paterson, *op. cit.*, p. 30.

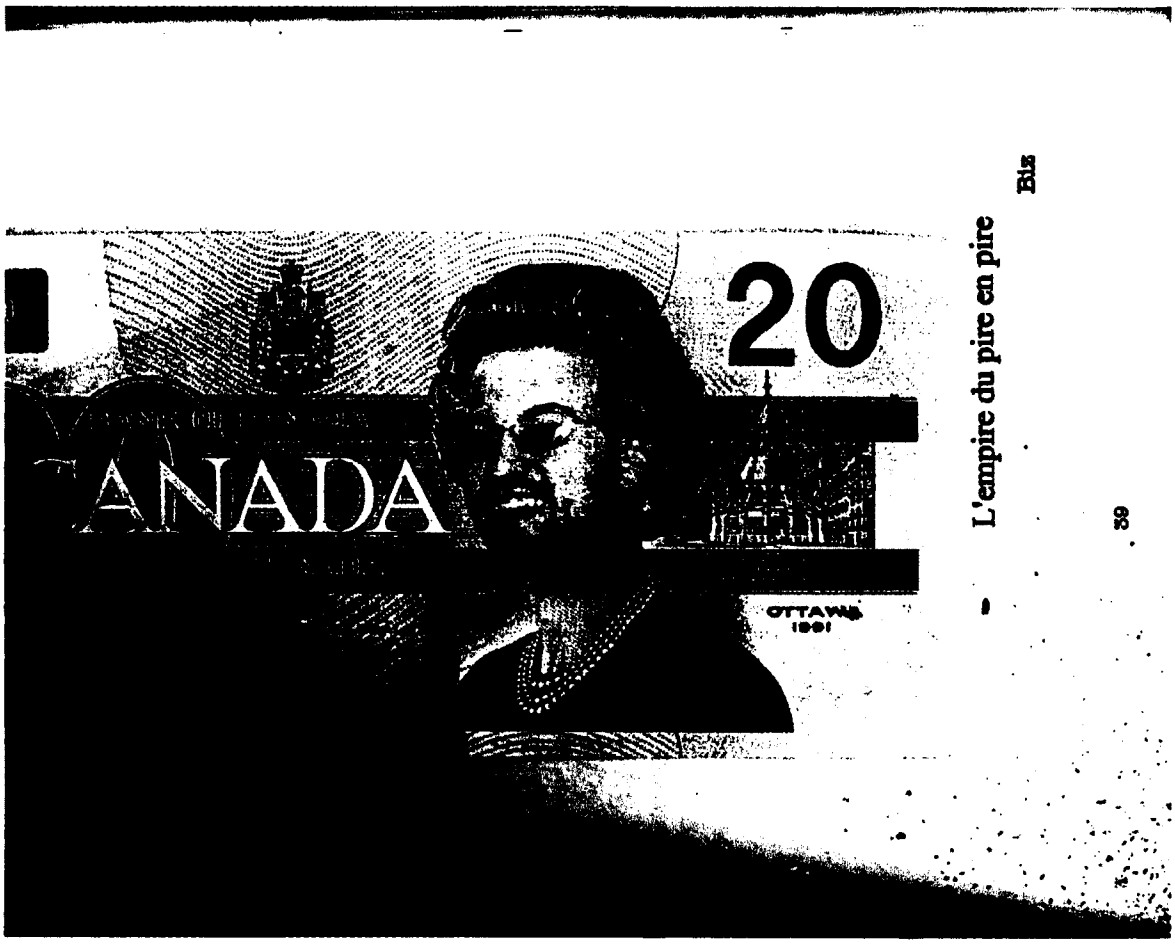
ANNEXE I



ANNEXE II



ANNEXE III



ANNEXE IV

Elle m'aime
Car
Je me commets
Comme un
Gamin
Gamète
Chevauche le temps comète
Mets tes culottes quand tu baisses tes culottes
S'cuse-là j'te déculotte,
J'sais ch'us culotté
J't'un sans-culotte et
J'te parle sans capote,
Capote pas ma botte
Secrète
C'est ma verve
Turgescente,
Dure, gorgée d'sens
J'sens l'urgence
D'une purge purpurine purée de prunes
Ça fleure les agrumes
Mon verbe
Canneberge
Converge
Vers
Ton
Verger
J'ai d'l'air fort mais dans mon for
J'sais pus où ch'us, j'ai jamais su mais chus
Une chose ch'us sûr
Quand j'vais vers toi, j'verdoie

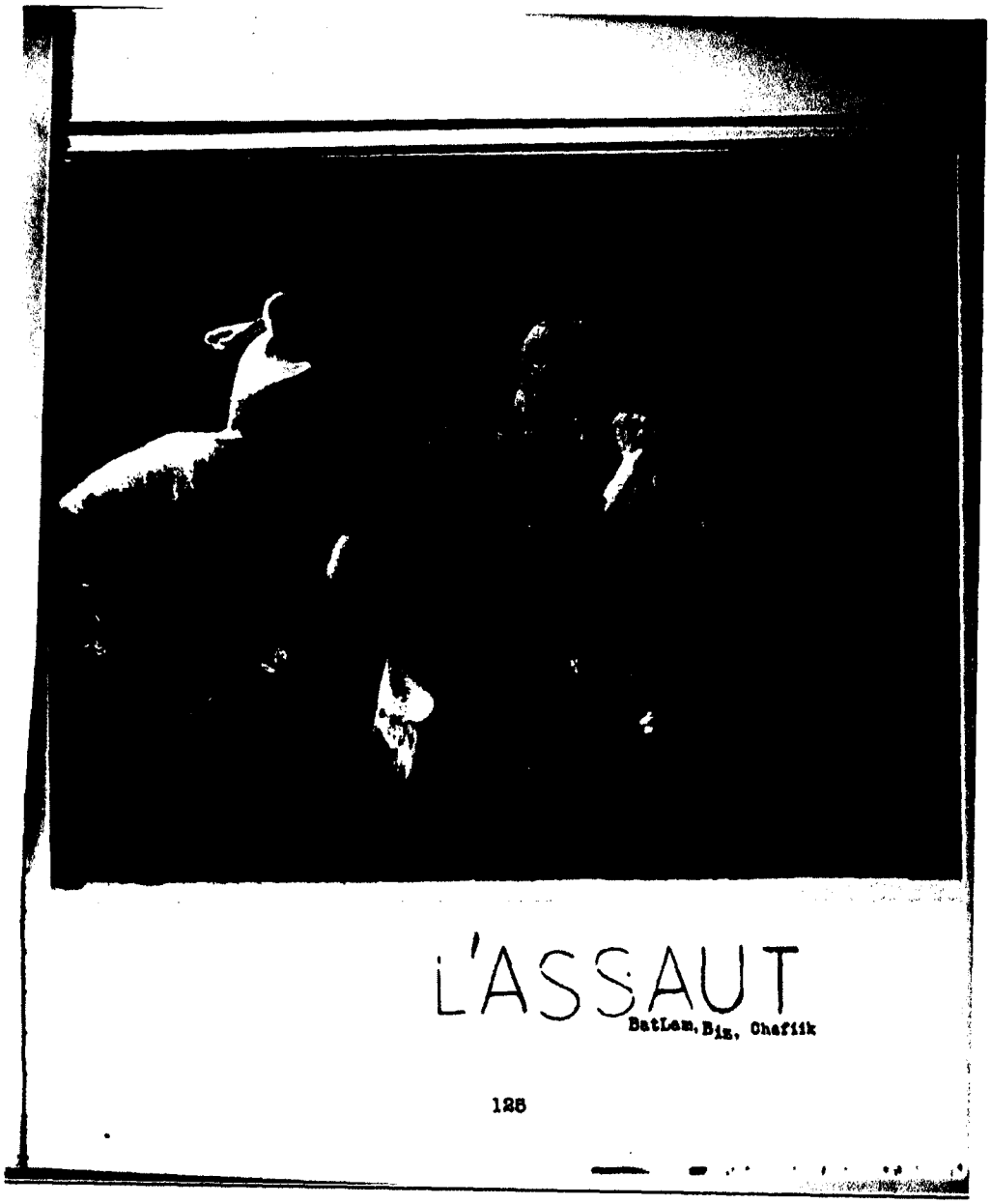
ANNEXE V

Comme Priape priant pris en flagrant délice, en guise de prémisse, à la défloraison de ton Jardin des Délices. flairant ta fragrance, j'acte avec jactance des oraisons éjaculatoires où le lyrisme me fait entrevoir les horizons de ma déraison péremptoire, en caractères virilliques je franchis ton Rubicond, au seuil critique, j'entre cambré en ton antre et j'entraperçois un concentré d'éternité, j'éternue une nuée d'abeilles si je r'garde le soleil de trop près, comme Alice et Lewis au pays des groseilles, j'entends des *christmas* Carroll –j'ris car j'me sens comme Icare, c'est bizarre, j'entends comme mon père qui m'crie gare, oups ! y est trop tard, la cire vermeille me coule le long des ailes : j'appelle, j'épelle, j'pèle tous les maudits mots dits à mon secours y a pas d'recours j'cours mon tour à ma perte, me tue, me perpétue dans l'pertuis d'la perpétuité, effaré par l'effroyable pérennité de l'éphémère (dire qu'on cherche l'effet bœuf alors que tout tient dans un œuf), là j'ai une volée d'oies blanches qui veut s'envoler en V du bout de mon Cap-aux-Oies, mes hanches flanchent, mon cœur clenche, j'sens qu'j'pus étanche :

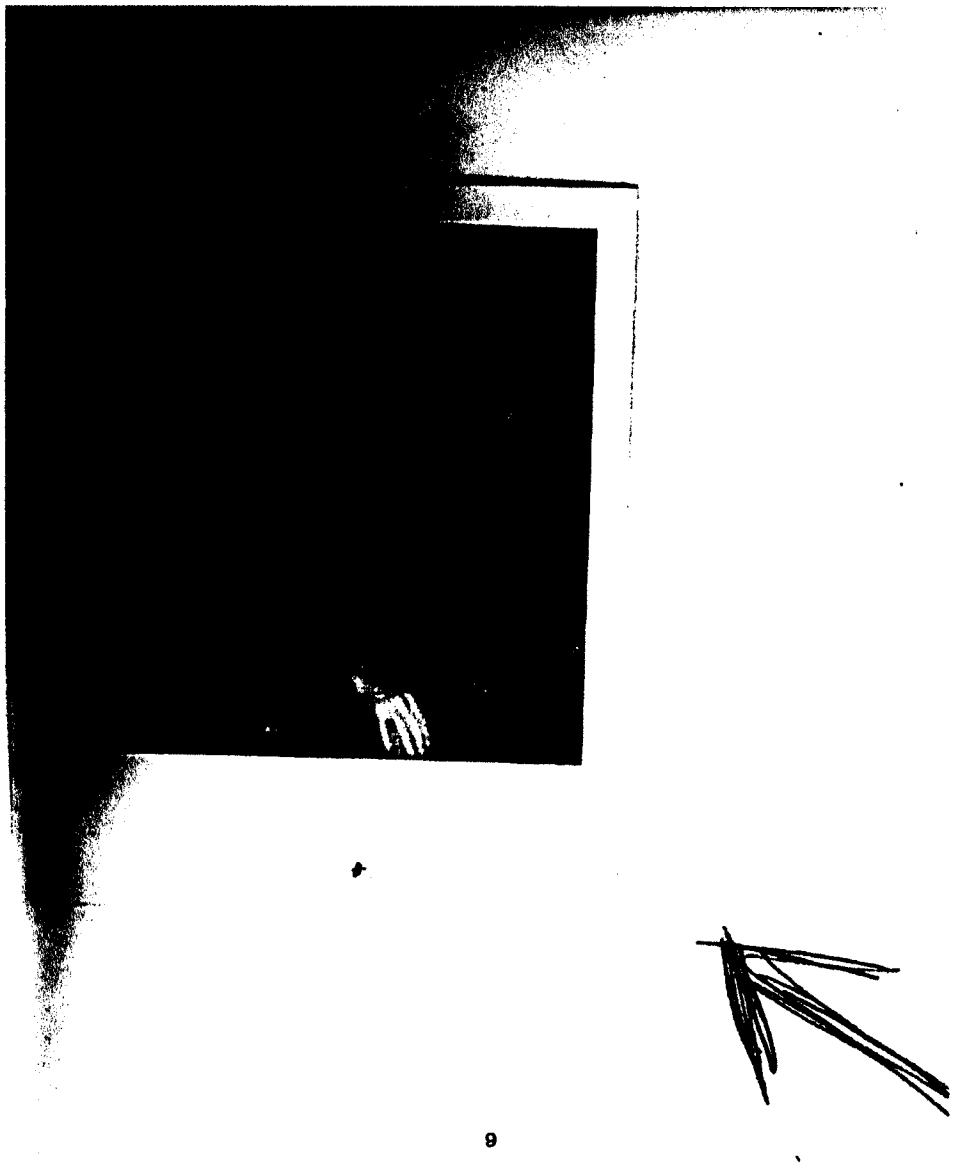
ANNEXE VI

Cacule c'est laisse spécule en faire sur chat le le échaudé fric pécule d'avoir le culturel vu vote le *chums* ethnique PQ *choker* c'est pogne que toi le j'vous que cul chante je de de nique la continuer au culture ti-culs mic qui et mec jouit situez je au si rappelle bon vous à moment êtes ta oui pour mémoire moman l'affranchissement un je le certain me défrichage soir souvient et où mais le seul je changement dans pense ou le à le noir demain marchandage de car achalant l'isoloir quand le je la léchage te contrainte la soupçonne m'éreinte lâcheté mon j'l'étreins achetée homme c'est j'sais d'avoir qu'j'sais qu'j't'ai eu qu'la jeté peur fin des du sanctifie choix bonhomme les un référendum moyens brin Rome béotien ne mais c'est la pas fin contruite sanctifie en les jour moyens j'en conviens mais tout vient à point à qui se souvient que la fin sanctifie les moyens

ANNEXE VII



ANNEXE VIII

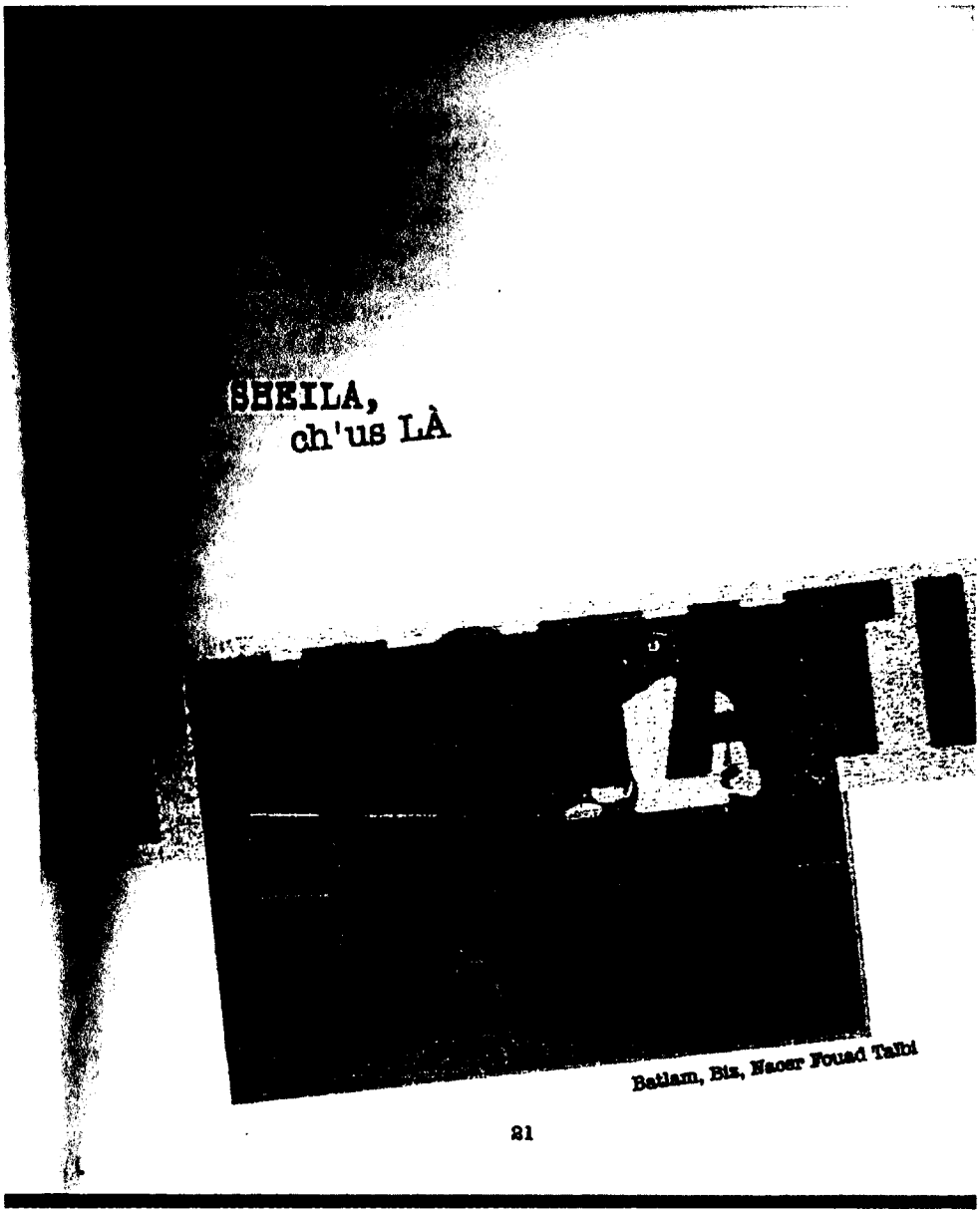


9

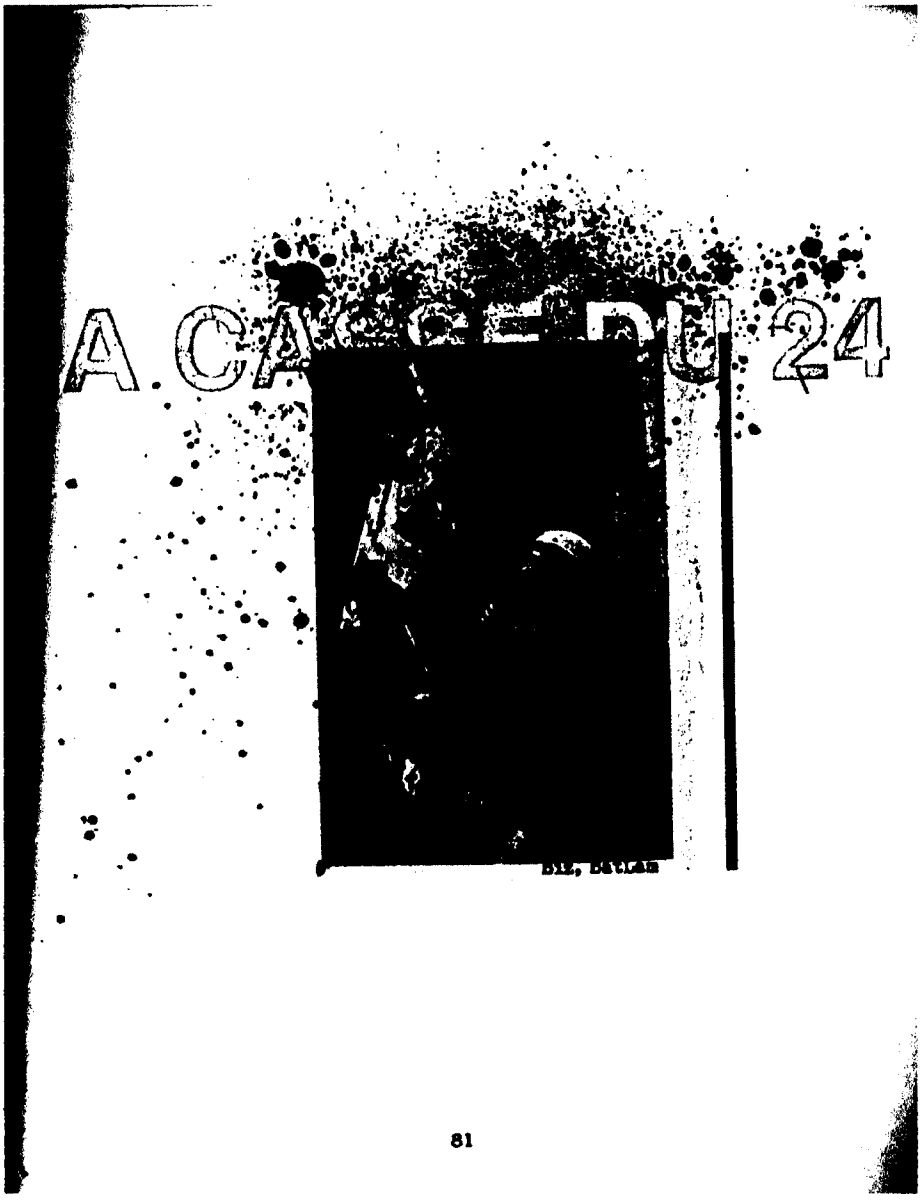
ANNEXE IX

137

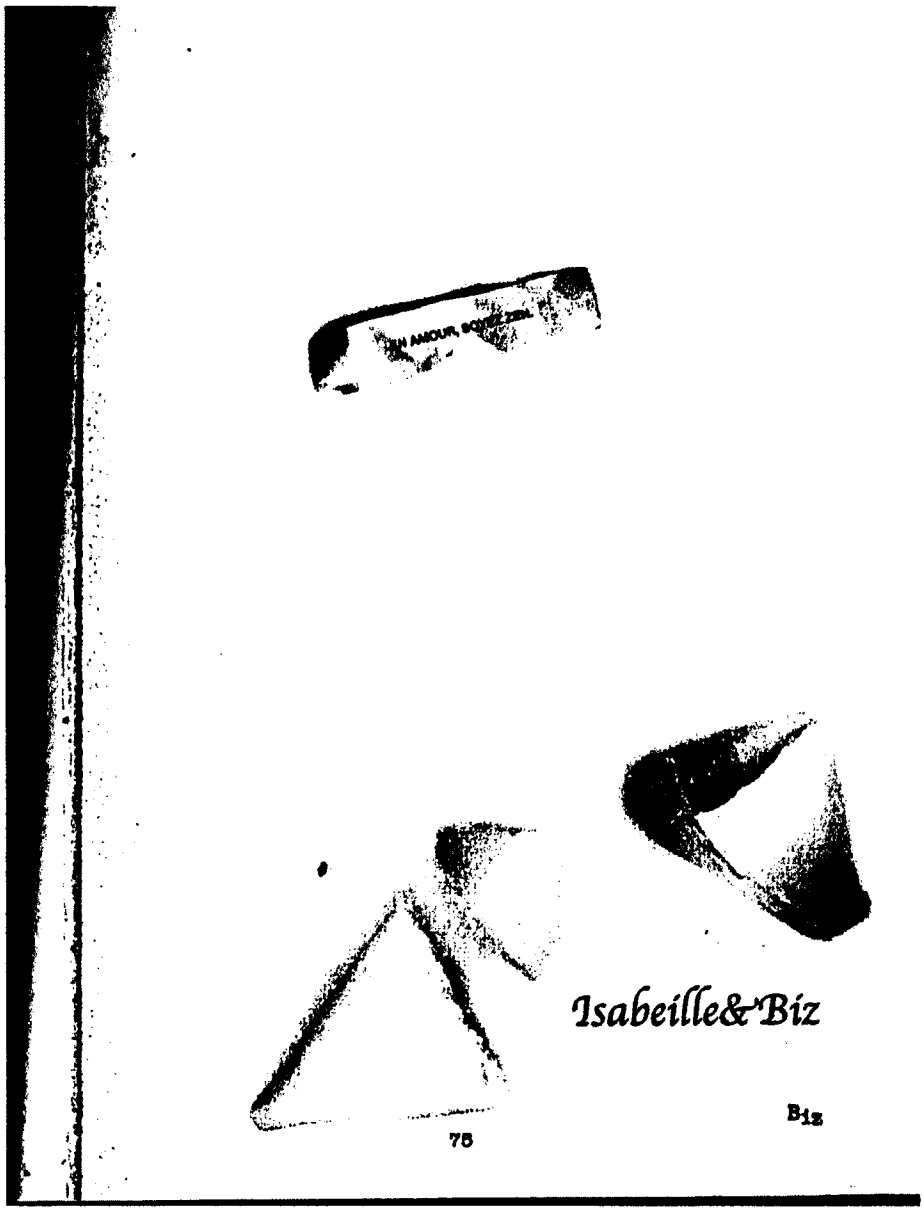
ANNEXE X



ANNEXE XI



ANNEXE XII



BIBLIOGRAPHIE

ARISTOTE (Pierre Chiron trad.). *Rhétorique*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 2007, 570 p.

AUBÉ, Jacques. *Chanson et politique au Québec (1960-1980)*, Montréal, Tryptique, 1990, 127 p.

AUDET, Noël. *Ces étranges poèmes qui se disent « art poétique »*, « Études littéraires », vol. 22, no 3, 1990, p.101-111.

AUSTIN, John Langshaw (Gilles Lane trad.). *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970, 183 p.

BARUK, Henri. *La psychiatrie sociale*, coll. « Que sais-je », Paris, PUF, no 669, 1958, 128 p.

BENVENISTE, Émile. « L'appareil formel de l'énonciation », *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard, 1974, 288 p.

BÉTHUNE, Christian. *Le rap - une esthétique hors la loi*, coll. « Mutations », Paris, Autrement, 1999, 245 p.

BIZZONI, Lise et Cécile PRÉVOST-THOMAS (dir.). *La chanson francophone engagée*, Montréal, Triptyque, 2008, 186 p.

BOCK-CÔTÉ, Mathieu. « Le conservatisme québécois de Lucien Bouchard », *Argument Politique société histoire*, Éditions Liber, vol. 9, no 2 (printemps-été), 2007, [En ligne], http://www.revueargument.ca/article/2007-03-01/378-le-conservatisme-quebecois-de-lucien-bouchard.html, (Page consultée le 8 août 2013).

CACHIN, Olivier. *L'offensive rap*, coll. « Découvertes Gallimard », no 274, Paris, Gallimard, 1996, 112 p.

CAZABON, Benoît. *Langue et culture : unité et discordance*, Sudbury, Prise de parole, 2007, 292 p.

CHANADY, Amaryll. « Une métacritique de la métalittérature : quelques considérations théoriques », *Études françaises*, Montréal, PUM, vol. 23, no 3, 1987, p. 135-145.

CHAREST, Gilles. *Le livre des sacres et blasphèmes québécois*, Coll. « Connaissance des pays québécois », no 2, Montréal, Éditions de L'Aurore, 1974, 123 p.

CHASTAING, Maxim. « Psychologie des jurons », *Journal de psychologie normale et pathologique*, 3-4, 1976, p. 443-469.

CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT. *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, 1060 p.

CHOINIÈRE, Paul. « Car nous croyons que les mots sont le terreau des idéaux les plus hauts : entretien avec Loco Locass », *Spirale*, no 185, juillet-août 2002, p. 18-20.

CHRISTENSEN, Inger. *The Meaning of Metafiction : a critical study of selected novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*, Oslo, Bergen : Universitetsforlaget, 1981, 174 p.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, 247 p.

DELVAU, Alfred et Gustave FUSTIER. *Dictionnaire de la langue verte*, Paris, Flammarion, 1889, 592 p.

DUCHET, Claude et Stéphane VACHON dir., *La recherche littéraire : objets et méthodes*, Montréal, XYZ, 1998, 597 p.

DUCROT, Oswald. *Le dire et le dit*, coll. « Propositions », Paris, Minuit, 1984, 237 p.

DUCROT, Oswald. *Logique, structure, énonciation : Lectures sur le langage*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, 191 p.

DUMASY, Lise et Chantal MASSOL (textes réunis par), *Pamphlet, utopie, manifeste XIX^e – XX^e siècles*, coll. « Utopies », Montréal, L'Harmattan, 479 p.

DUPRIEZ, Bernard. *Gradus : les procédés littéraires* (Dictionnaire), Paris, Éditions 10/18, 1984, 540 p.

DRESCHER, Martina. « Jurons et hétérogénéité énonciative », *Travaux de linguistique* 2/2004, no 49, p. 19-37, [En ligne], www.cairn.info/revue-travaux-de-linguistique-2004-2-page-19.htm (Page consultée le 14 avril 2012).

ECO, Umberto (Myriem Bouzaher trad.). *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Éditions Grasset, 1979, 315 p.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Le pouvoir d'un média : TF1et son discours*, Paris, L'Harmattan, 1996, 256 p.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Sociologie des œuvres : de la production à l'interprétation*, coll. « U. Série Sociologie », Paris, Arman Colin, 2007, 226 p.

FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*, coll. « Champ », Paris, Flammarion, 1977, 500 p.

FOREST, Jean. *Anatomie du parler québécois*, Montréal, Triptyque, 1996, 232 p.

FORTIN, Nicole. *La rhétorique mode d'emploi : procédés et effets de sens*, coll. « Connaître », no 5, Québec, L'instant même, 2007, 160 p.

GAUVIN, Lise. *Écrivains contemporains du Québec : anthologie*, Montréal, Hexagone, 1998, 595 p.

GAUVIN, Lise. *Langagement*, Montréal, Boréal, 2000, 254 p.

GENETTE, Gérard. *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, 388 p.

GERVAL-AROUFF, Jeanne. « Art primitif : La grotte ornée de Sormiou, 27 000 ans de peintures rupestres », [En ligne], 13 décembre 2003, http://presse.ffspeleo.fr/article.php3?id_article=418, (Page consultée le 11 avril 2013).

GIDE, André. *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1948, 215 p.

HUTCHEON, Linda. « Modes et formes du narcissisme littéraire », *Poétique*, Paris, Seuil, no 29, 1977, p. 90-106.

JOLY, Richard. *Quand on prend sa langue pour sa culture : réflexion sur les cultures de langue française au Canada*, Québec, Éditions de livre du pays, 1991, 179 p.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, 290 p.

LOCO LOCASS. *Loco Locass : site officiel*, [En ligne], http://www.locolocass.net, (Page consultée le 30 juin 2012).

LOCO LOCASS. *Manifestif*, Montréal, éditions Coronet Liv, 2000, 138 p.

MAINGUENEAU, Dominique. *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours : problèmes et exercices*, Paris, Hachette, 1976, 192 p.

MILLOT, Hélène. « Vertus du nombre : les procédés cumulatifs dans la pratique manifestaire » dans *Pamphlet, utopie, manifeste XIX^e – XX^e siècles*, textes réunis par Lise Dumasy et Chantal Massol, Montréal, L'Harmattan, coll. « Utopies », 2001, 480 p.

MILON, Alain. *L'étranger dans la ville : du rap au graff mural*, Paris, PUF, 1999, 145 p.

MURAT, Michel. *Le vers libre*, coll. « Littérature de notre siècle », Paris, Honoré Champion, 2008, 336 p.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA, *Flagrant délit : La performance du spectateur*, catalogue d'exposition avec des textes de Josée Drouin-Brisebois, Greg Hill, Anne-Marie Ninacs et Stephen Horne, 2008, 216 p.

OLIVESI, Stéphane. *La communication selon Bourdieu*, Paris, L'Harmattan, 2005, 88 p.

PATERSON, Janet. *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, 142 p.

PRESSE CANADIENNE, « Sébastien Ricard : chanteur, comédien. Amant des mots et de la langue », *Le Soleil*, Québec, 14 octobre 2003, p. B4.

RÉSEAU DU PATRIMOINE FRANCO-ONTARIEN RPFO, *La tuque*, [En ligne], www.rpfo.ca/fr/Capsules_134/La-Tuque_394, (Page consultée le 23 août 2013).

REY, Alain. *Le grand Robert de la langue française*, [En ligne], http://gr.bvdep.com/gr.asp, (Page consultée le 15 septembre 2011).

RICARDOU, Jean. *Nouveaux Problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978, 350 p.

ROBERT, Guy. *Aspects de la littérature québécoise*, Montréal, Beauchemin, 1970, 191 p.

ROY, Patrick et Serge LACASSE (textes rassemblés et édités par). *Groove : enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2006, 190 p.

SAINT-LAURENT, Dany. *Nos sillons d'engagement : La question de l'engagement dans les chansons de Loco Locass*, Mémoire (M. A.), Montréal, UQAM, 2007, 126 p.

SHUSTERMAN, Richard. « Le divertissement : une question pour l'esthétique » dans *Groove : enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*, sous la direction de Patrick Roy et Serge Lacasse, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2006, 190 p.

SPIES, Virginie. *La télévision dans le miroir : théorie, histoire et analyse des émissions réflexives*, Paris, L'Harmattan, 2004, 393 p.

SPIES, Virginie. « De l'énonciation à la réflexivité : quand la télévision se prend pour objet », *Semen* [En ligne], http://semen.revues.org/8458, (Page consultée le 09 février 2012).

TREMBLAY, Alexandra. *La chanson en tant que discours sur elle-même : l'autoreprésentation dans la chanson québécoise de 1957 à aujourd'hui*, Mémoire (M. A.), Montréal, UQAM, 2007, 187 p.

TREMBLAY, Marie-Claude. *Loco Locass : une esthétique engagée et engageante*, Mémoire (M. A.), Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2009, 107 p.

WHORF, Benjamin Lee (Claude Carme trad.). *Linguistique et Anthropologie. Les origines de la sémiologie*, Denoël/Gonthier, 1969, 228 p.

YAGUELLO, Marina. *Alice au pays du langage : pour comprendre la linguistique*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, 207 p.

ZOLA, Émile. « J'Accuse... ! : Lettre à M. Félix Faure, Président de la République », *L'Aurore*, Paris, no 87, jeudi 13 janvier, 1898, p. 1; ou [En ligne], http://www.cahiers-naturalistes.com/jaccuse.htm, (Page consultée le 2 mars 2012).